BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Venezia XXIV[a]

Completa documentazione sulla XXIV[a] Mostra - Servizi, articoli, commenti di: Ammannati, Autera, Bertieri, Gambetti, Laura, Ranieri, Verdone - *Un'intervista con Luigi Chiarini - Le filmografie complete.*

Altri servizi e rubriche di: *CHITI* e *KEZICH.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XXIV - NUMERO 9-10 - SETTEMBRE-OTTOBRE 1963

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIV - n. 9-10

settembre-ottobre 1963

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

Taccuino della XXIV Mostra di Venezia

di CLAUDIO BERTIERI

sabato 24 agosto

La 24ª Mostra s'avvia ufficialmente alle 12, in Sala Volpi, con la conferenza stampa del prof. Siciliano, presidente della Biennale, e del prof. Chiarini, nuovo direttore della Mostra. Sarà una mostra « austera », lo si è ripetuto in tutti i modi: mancheranno le divette, sostituite dagli uomini di cultura; i richiami mondani, sostituiti da sobrie iniziative culturali. Le parole di Siciliano saltellano tra l'ironico ed il polemico; quelle di Chiarini sono indiscutibilmente decise, autocratiche: « sua » la responsabilità, nel bene e nel male, di tutta la Mostra, dai film all'organizzazione. Definito, da Siciliano, « prepotente, coraggioso, temerario, testardo, giovanile, cortese », Chiarini non lo smentisce e tenta instaurare con la stampa un colloquio che, di lì a poco, si tacerà. Dell'austerity si ritrovano segni un po' dappertutto: negli stands pubblicitari, pochi, scialbi e sguarniti; nei minimi addobbi floreali; nell'aria che si respira, sonnacchiosa e già stanca. I più avviliti sono i paparazzi che non sanno a quale santo votarsi per assolvere al compito di eternatori di celebrità. In serata, dovranno accontentarsi di poche scartine: la Bettoja, la Lualdi, la Gravina, e tre sovietiche, tonde e agghindate. Nessuna madrina per la 24ª, ma neppure una testa d'uovo di cui vantare la presenza. Alla fine di *Tom Jones*, mentre s'intrecciano previsioni catastrofiche per i restanti quattordici giorni — il film britannico viene, infatti, accolto come un racconto « di riposo » —, cominciano a soffiare i *si dice*: il Messico, escluso dalla Mostra, ha inoltrato protesta ufficiale alla Direzione Generale dello Spettacolo, contraddicendo Chiarini che, al mattino, aveva draconianamente affermato che tutto era filato liscio. Si sfolla lentamente: i saloni dell'Excelsior quest'anno sono serrati e gli ospiti non avranno il rituale pranzo d'apertura.

domenica 25 agosto

La mattinata è libera: c'è tempo, dunque, per gli aficionados per razziare i pochi stands. Quello francese, invariato da tempi antichi, continua ad essere « controllato » da un gentile cerbero che, cortesemente, passa *una* foto per film. Ma non sempre. Gli altri allargano i cordoni della borsa, ma ne sortono poche cose. Nella notte, pittori da marciapiede hanno tracciato ovunque misteriose scritte: « chi è Hud? ». Nessuno se ne interessa e, di lì a poco, vengono impiastricciate: paiono resti della 23ª. Nel pomeriggio sono di scena due giovani autori « prima opera »: l'italo-francese Robert Enrico (34 anni) e

l'italiano Tinto Brass (30 anni). Il secondo, allievo diletto di Rossellini, è di Venezia: logico, dunque, che la sala rigurgiti di ciacole e di sorrisi amichevoli. Gli applausi, generosi, partono senza comando; qualcuno casca sbagliato, qualche grido riesce stònato, i « bràvo » intempestivi vengono taciuti dalla platea non autoctona. Nella tribunetta d'onore i due mostrano pari imbarazzo ed apprensione; Brass è più impacciato e quel suo faccione borghese — i basettoni si sforzano inutilmente di dargli un aspetto bohémien — cerca insistentemente volti e mani di amici. Strapaese in famiglia. In serata il polacco *Il silenzio*. Serata di tutto riposo con applausi per alcune belle e giovani attrici polacche e cecoslovacche, sola nota ravvivante di una atmosfera severa che comincia a pesare sulle spalle di Chiarini. Nel pomeriggio i fotoreporters avevano organizzato un simbolico sciopero per la mancata cornice mondana ed alla sera Rizzoli racimolava gli ospiti di qualche merito per un pranzo in contemporanea con la proiezione.

lunedì 26 agosto

Inizia la retrospettiva sovietica dedicata alle « Esperienze del cinema sovietico: 1924-1939 ». L'esordio è affidato a Ermler e Jutkevich con *Contropiano*. Poche immagini e cominciano i mugugni: non c'è traduzione, né commento. Il cinema, talvolta, non affratella. Si scopre però uno strano tipo che traduce il russo in francese; un secondo volta il francese approssimativo in un italiano passabile. Tutto bene: per sommi capi ci si racapezza e si spera nella complicità di Savio (responsabile delle retrospettive) per avere una traduzione decente. Nel pomeriggio altra sagra di venezianità: è di scena l'esordiente de Bosio con *Il terrorista*, film ambientato a Venezia, cui hanno collaborato parecchi veneziani. La sala ribolle; la polemica s'accende; le faziosità emergono. Ma su tutto s'impone un micino, terribilmente miagolante, che costringe le lucciole ad una caccia accanita, ma inutile. Nella tribunetta, quelli della « 22 dicembre », produttori del film, temono il peggio, ma la bestiola porterà fortuna (parecchi premi alla fine ed il riconoscimento del loro impegno). Il titolo del film serale, lo spagnolo *Nunca pasa nada*, sembra fatto apposta per invitare a feroci calembours sulla mostra. *Non succede mai nulla*, infatti. E neppure l'affollata conferenza stampa di Bardem offre spunti interessanti. Il regista evita le risposte impegnative, le affermazioni categoriche: com'è la censura in Spagna? Chiedetelo alla censura. Qualcosa, invece, succede all'esterno del Palazzo. Giovani antifranchisti distribuiscono manifestini di protesta; la polizia li controlla e la manifestazione si chiude pacificamente. Per Corinne Marchand, la Cléo dello scorso anno, tutti gli applausi della serata. Qualcuno anche per Bardem e per Cassel.

martedì 27 agosto

La retrospettiva offre un pezzo d'eccezione: *Sobborghi* di Barnet. Una autentica rivelazione. I sovietici sono nuovamente di scena nel pomeriggio con *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi* di Kulesciov. Poi è la volta dell'esordiente Brunello Rondi con *Il demonio*. Un « esordiente » *sui generis*, ché Rondi già ha diretto a metà *Una vita violenta*; ovvio, dunque, che non manchino le polemiche attorno alla sua qualifica di « nuovo » alla regia. Accanto a lui la nervosa e combattiva Dahlia Lavi, ex sergente dell'esercito israeliano, e Frank Wolff, l'« uomo dai mille volti », così detto per la singolare efficacia con cui è riuscito ad essere prima Pisciotta e poi

Ciano. All'Excelsior, la stanca quiete è svegliata dalla presenza di Pasolini, giunto all'improvviso, che prosegue il suo rapporto sul comportamento sessuale della donna italiana. Poche attrici e parecchie giornaliste sono messe in imbarazzo dalle pertinenti domande. Qualcuna farfuglia risposte sommesse, qualche altra spavaldamente ostenta il suo anticonformismo. *Tra cielo e inferno* di Kurosawa si srotola tra fioriti chimoni e centellinati inchini. Gli applausi sono cortesi e garbati come si conviene ad un solido artigiano che ha montato un furbo racconto di cassetta, immergendolo in un ottimo mestiere ed in quel tanto di «misterioso» che sempre promana dalle immagini orientali. Alcuni arrivi di registi e di attrici non scuotono, comunque, lo stile severo.

mercoledì 28 agosto

Altro interessante capitolo della mostra sovietica: *Nuova Babilonia* di Kozincov e Trauberg. Si attende Fellini per il battesimo del film del fratello Riccardo, *Storie sulla sabbia*. I due non si odiano, né si amano; fanno lo stesso mestiere, ma Riccardo non può non sentire il peso del più autorevole consaguineo. Nella conferenza stampa racconta minuziosamente le peripezie che hanno segnato il corso del suo lavoro. «L'ho fatto a rate» afferma tristemente. Ce ne accorgeremo più tardi, in sala grande, quando questa anemica raccolta di novelle passerà tra l'insofferenza di una platea pronta a beccare i cedimenti più sostanziosi. Gli applausi a comando non bastano a coprire i dissensi e tanta fatica si perde tra il disappunto di chi non riesce a spiegarsi la «scelta» di Chiarini. Riccardo era stato, anni fa, suo allievo. Non tra i primi, evidentemente. Sorte migliore tocca all'americano O'Connell, autore di *Greenwich Village*

Story. Un film «indipendente», solo per etichetta, ché al tirar delle somme è hollywoodiano in tutto, e più ancora nel finale. Serata cecoslovacca e sfoggio di due attraenti attrici che portano i fotografi a lavorare con entusiasmo. Il regista, Jiri Weiss, è una vecchia conoscenza del Lido; sa i misteri della Mostra e capisce al volo che il suo film, tanto prezioso e compiaciuto, non ha convinto. S'inchina, ringrazia e scompare. Fuori del Palazzo, si scherza col titolo del film, *La felce d'oro*, e si combinano graziosi giochi di parole. (La palma a «Felce e mirtilli». Non inedito, ma azzeccato.

giovedì 29 agosto

Ritornano le immagini di *Ciapaiev* (di recente passato in TV) ed i critici non impegnati col «quotidiano» emigrano verso il Carpaccio. Tra le sale dogali se ne incontrano parecchi: sembra d'essere nella hall dell'Excelsior. I discorsi, una tantum, sono diversi e non sottolineano la insistente noia. Di ritorno al Lido, ci attende il quasi inedito *Kino-Pravda su Lenin* di Dziga Vertov. La Volpi è colma all'inverosimile (si ha l'impressione di essere tornati a passate succose retrospettive), ma alla fine l'entusiasmo è parecchio scemato. Comunque, il vecchio Eisenstein, solutore d'ogni crisi cinematografica, è pronto con *Sciopero* a risollevare le sorti. L'ammirazione è completa ed il grande maestro raccoglie uno dei più calorosi applausi della 24ª. Dopo, c'è l'esordio del «duo» Festa Campanile-Franciosa. L'attesa è notevole, l'équipe è schierata al completo. Si spengono le luci e cominciano i primi moti insurrezionali. Le beccate si fanno poi più frequenti, i beceri si danno la mano e le loro battute si stagliano limpide; la «caccia all'errore» è frenetica. Ancora una volta ne è coinvolta Françoise Prevost, un'attrice che non lo merita, ma che evidentemente non ha fortuna a Venezia. L'anno scorso restò invischiata nel *Mare*. In Serata lo scattante e funam-

bolico *Billy Liar* riesce a smuovere l'apatia; anche quelli della galleria s'accorgono che sotto la patina umorosa v'è qualcosa di più acre e fustigante. Il regista Schlesinger raccoglie buona messe d'applausi ed il protagonista, Tom Courtnay, gli è accomunato.

venerdì 30 agosto

Tre film sovietici per la retrospettiva, tra cui l'incrollabile *La madre* di Pudovkin, sollecitano l'interesse degli studiosi. In giro ci sono solo parenti d'attori e registi: il fratello di Fellini, il figlio di Flynn, la figlia di Moguy, la moglie di Ratoff, il marito di Doris Day, la figlia di Linder. Le personalità della cultura sono lontane dal Lido ed il solo Galvano della Volpe s'aggira impacciato e aggrottato. Dopo i russi, l'esordio di un nordico, il Donner di *Una domenica di settembre.*

Di lui, sino ad ora, si conosceva un saggio, minuzioso e lucido, su Bergman. Da questo momento se ne conosce anche la particolare predilezione per situazioni scabrose. Una pagina, in particolare, fa saltare la mosca al naso a molti. È ritenuta la più audace e grottesca scena in un rapporto amoroso cinematografico. Da far impallidire l'erotismo machatiano di *Estasi*. Comunque, il successo è tutto per Harriet Anderson, una protetta di Bergman, che dispiega una sorprendente maturità d'attrice ed una presenza degna della coppa Volpi. All'Excelsior il solito Vadim concede stancamente interviste, parla di sé, poi di sé e, quindi, di sé. In altro sito cominciano le crisi del señor Garcia Escudero, direttore generale della cinematografia spagnola, allarmato per le manifestazioni antifranchiste e per la presentazione ormai prossima di *Il boia.* In Palazzo, di sera, sono di scena i sovietici con *Introduzione alla vita* del non giovanissimo Talankin. Benevola accoglienza, applausi tiepidi e discussioni a non finire sui troppi film inseriti in programma e faticosamente deglutiti.

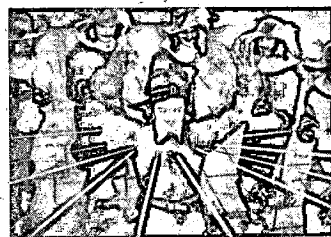
sabato 31 agosto

Sempre i russi della retrospettiva, stamane resa più vivace dall'intervento di Aleksandrov il quale, con parole semplici e rievocando alcuni aneddoti, presenta il proprio *Circo.* Il film rivela ampiamente la sua datazione, ma le musiche sono gradevoli e qualcuna ancora popolare in URSS; anzi, il leit-motive è tuttora la sigla di Radio Mosca. La più sconcertante rivelazione si ha nel pomeriggio con un lontano documento sociologico di Kalatozov: *Il sale della Svanezia.* Ma non v'è tempo per soffermarsi su questa esemplare requisitoria contro la società feudale: Resnais urge alle porte con *Muriel.* Nella conferenza stampa, affiancato da Jean Cayrol (soggettista del film e

autore del commento di *Notte e nebbia*), ha giocato astutamente con la stampa ed ha saputo sempre rivoltare le carte per confondere il gioco. Il ricordo di *Marienbad* è troppo recente perché la platea non attenda ansiosa il nuovo evento. Alla fine, giudizi contrastanti, ma nessuno grida al capolavoro come nel '61. Resnais è oltre modo abile e suggestivo: ha mestiere e classe da vendere, non certo modestia o umiltà. Manca la Seyrig, ma è giunta Gina. Il Festival vede finalmente una diva. Alla sera, durante la presentazione del *Boia,* attorno al Palazzo l'atmosfera s'accende: gli anarchici rumoreggiano e le forze dell'ordine non sono da meno. Ne scappano fuori parapiglia e confusione, oltre ad una lettera a Chiarini firmata da numerosi giornalisti italiani e stranieri. Il successo, in sala, è pieno e Berlanga è lungamente applaudito per i meriti intrinseci dell'opera e per il civile impegno.

domenica 1 settembre

Giro di boa della 24ª Mostra e ultime battute della re-

trospettiva sovietica. Si approssimano i comici e Linder ha la sua beneficiata con *En compagnie de Max Linder,* un film antologico affettuosamente ordinato dalla figlia dell'attore. Le risate battono fragorose e la parodia de « I tre moschettieri », fertilissima di trovate e di godibili agganci, porta l'entusiasmo alle punte massime. Fuori del Palazzo, Gina monopolizza cronisti mondani,

fotoreporters, intervistatori: è la sua sagra. Pure massicciamente attaccato dalla stampa è Laurence Harvey che, passato alla regia, ha presentato fuori mostra il suo *The Ceri-mony,* opera scartata da Chiarini. I pareri, more solito, sono discordi: chi giura ché la Mostra si sarebbe avvantaggiata con la presenza in concorso di questo film; chi, più tiepido, ammette che, in fondo, poteva starci. Harvey, comunque, è eccitato dalla calda accoglienza e risponde alle domande con frenetico vitalismo. Intanto passano lente le immagini di *L'uomo* di Kaneto Shindo. Il regista giapponese, noto per *L'isola nuda,* non concede molto alla platea e, questa volta, facendo uno strappo ha portato a quattro i personaggi, ma tenuti sempre chiusi entro lo stesso ambiente e attorniati dall'ossessivo deserto acqueo. È la giornata del mare: in serata, c'è quello « matto » di Castellani. Grande attesa per il film ufficiale italiano e notevole spiegamento di forze pubblicitarie, ma altrettanto grande delusione per la modestia dei risultati. Neppure la Gina esce indenne dalla fischiata. Spadaro, classe 1895, inutilmente agita la berretta di sempre. Fuori, parecchi fanatici della Lollo l'attendono per tributarle degno omaggio, ma Gina tira via. L'è andata male e la « Volpi » è rimandata.

lunedì 2 settembre

Un quotidiano milanese pubblica una lunga intervista con Chiarini. Un'ora di colloquio, due mezze colonne di piombo. Piombo rovente, ché non mancheranno domani le smentite e le precisazioni. È cosa di sempre. Affettuosamente si fa innanzi Keaton a rianimarlo e vi riesce con un garbato e sapido *Senti amor mio* che dispone ottimamente per il prosieguo della sua personale. I sovietici chiudono con *Il maestro* di Gerasimov la loro esposizione massiccia, ma non certo monotona e noiosa. Al pomeriggio ritorna Shirley Clarke, quella di *Connection,* con un film indipendente e, questa volta, più aggressivo, non solo perché non legato al palcoscenico. È *Il mondo freddo*: un esauriente ritratto della comunità negra di Harlem vista attraverso la storia disgraziata di un ragazzo di colore, precoce delinquente. La Clarke riscuote un successo personale, non solo di stima. Ha cose da dire e le dice in maniera non ovvia. Alla sera, la Mostra ha un improvviso violento sussulto: il merito è di Malle e Maurice Ronet, regista e protagonista

di *Fuoco fatuo.* Malle, che aveva tenuto baldamente testa ai critici nella conferenza stampa del mattino — la noia, aveva ribattuto a chi cercava di portarlo su terreno moraviano, è un tema vecchio quanto il mondo — vinceva, dunque, la sua battaglia. E meritatamente, ché si tratta di un tema parecchio difficile e per nulla evasivo.

martedì 3 settembre

Gli italiani sperano ancora in *Omicron* di Gregoretti, regista balzato alla popolarità di recente dopo *I nuovi angeli.* Salvatori, protagonista del film, sperava di arrivare al Lido con *I compagni,* ma non mostra disappunto. Le sue immagini balzano fuori da ogni cantonata: in prevalenza lo si è preferito nell'attimo in cui spernacchia a tutto gas. La sala, già caricata da uno splendido finale mozzafiato di Keaton — quello di *Le sette probabilità* — generosamente inzuppato di cascatoni e assurdi inseguimenti, si prepara a godere la satira contemporanea. Il film parte bene, le risate piovono e comincia a formarsi l'atmosfera del successo, ma è solo un guizzo, ché presto anche i più proclivi alla risata si tacciono. *Omicron* barcolla per un po' e poi cade fragorosamente nella grossolanità e nel turpiloquio. Gregoretti è più pallido del solito: è spettrale. Il sorriso di circostanza di Chiarini si fa più teso: è solo segno di ufficialità. Mentre ormai tutti si sono rassegnati all'austera tenuta di questa edizione — non per questo cessano le focose discussioni e gli strali — qualche arrivo c'è: quello di Juliette Greco o di Aznavour, della Milo o

di Blasetti (qui per lavoro: un'inchiesta televisiva sui registi). Losey si prepara alla sua serata (lo scorso anno mancò all'appuntamento con *Eva*) affiancato da Bogarde, protagonista di *Il servo*. Il film, inquietante, un po' antologico (c'è dentro tanta gente, persino Genet), è accolto con calore. Bogarde punta sulla « Volpi ».

mercoledì 4 settembre

Keaton domina con i suoi racconti: qualcuno rivela la polvere degli anni, qualch'altro sembra finito ieri sera. È, comunque, sempre un diletto stare con lui per qualche ora al giorno. Fuori, d'altro canto, non c'è molta animazione. Note esotiche giungono da un tendone rosso piantato sulla rena dell'Excelsior a ricordare l'imminente presentazione di *Lawrence d'Arabia*. Dischi, foto, brochures, sono distribuiti con larghezza ed il via vai è continuo. Il film sovietico del pomeriggio ci riporta (non sappiamo più tenere il conto) al solito soldato Schweik, attraverso la biografia del suo ideatore, Iaroslav Hascek. È la prima volta che i sovietici scherzano sulla loro rivoluzione ed il fatto non passa inosservato. Frattanto un Caravelle ha portato al Lido una nidiata d'attori e d'attrici: gli interpreti di *Confetti al pepe*. I nomi più grossi non sono arrivati, ma la rappresentativa è abbastanza consistente e dà lavoro ai flashes. Vitti-Antonioni si tengono un po' di lato, anche se fanno parte dell'équipe (lei s'intende; lui è solamente ironizzato da Baratier). C'è anche la Riva, ma *en touriste*. Il film solleva l'umore; a tratti diverte, in complesso è goliardico. Molti applausi accompagnano la numerosa troupe quando lascia il Palazzo. Per

una sera è parso che ci fosse tanta gente al Lido.

giovedì 5 settembre

Giornata terribilmente piena e scottante: sono in programma il mitico e irreperibile *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov, lo zavattiniano *I misteri di Roma* (che apre la sezione riservata al film-inchiesta) e *Mani sulla città*, l'opera più attesa della 24ª. Vanno aggiunti due classici di Keaton: *Il navigatore* e lo stupendo *Io... e la vacca*. La hall dell'Excelsior, ad onta di quanto sostengono i cronisti mondani, s'è riempita di gente. Si incontrano Jean-Luc Godard con moglie (Anna Karina), Laurent Terzieff, Rod Steiger con moglie (Claire Bloom), Eddie Constantine, Lattuada, Rita Renoir, Chabrol e Barbara Steel. Più un gruppetto di autori giovani che hanno collaborato con Zavattini per i *Misteri*. C'è anche Angelo D'Alessandro nella doppia veste di regista (*I misteri*) e di attore (*Mani sulla città*), comunque torvo e accigliato. Zavattini riceve un lungo applauso, scuote il basco e si siede tra i suoi « ragazzi ». Un applauso isolato salta fuori all'apparire di Brivio (sullo schermo). È zittito come qualche altro sparso battimano neofascista per i segni del passato regime. Alla sera, quando si spengono le luci, dopo che Rosi, Steiger e Alberti (quello della Strega) hanno ringraziato il pubblico, la tensione è al massimo. Il film s'avvia bene, si impone massiccio, chiude in bellezza. È da « leone » sostengono i più; è inferiore a *Giuliano*, dicono altri; è mo-

desto e inconcludente aggiungono alcuni « impegnati » ad oltranza. Le polemiche non cessano sino a notte inoltrata. Sembra che il Festival sia iniziato stasera.

venerdì 6 settembre

È giunto Hud, alias Paul Newman. Ha fatto parecchie bizze prima di imbarcarsi per il Lido. Ha poi ceduto, ma ha lasciato a Santa Monica la moglie Joanne Woodward. Il suo arrivo ridà vita ai fotoreporters che gli scaricano addosso centinaia di flashes; nela battaglia alcuni finiscono in mare. « Fisicamente inferiore all'attesa » scrivono le croniste mondane, ma Newman è tutt'altro che un divo. Serio, posato, colto, si sottopone alla mitraglia delle interviste rispondendo a tono e con proprietà. Intanto si mette in moto il rituale toto-festival dell'*Avanti!* Keaton prosegue la sua lieta parabola ed il cinema-verità rende omaggio ai suoi santoni: Jean Rouch

di *Ceux qui parlent français: Rose et Landry* e Chris Marker di *Le joli mai*. Il secondo risolleva violente polemiche attorno a questo tipo di giornalismo-inchiesta: per molti che giurano sulle sue virtù altrettanti sono disposti a considerarlo abile mistificazione. In serata, Ritt ottiene buon successo, con *Hud*, ma parecchi critici hanno disertato il Palazzo perché in un cinema parrocchiale si presentano *Mourir à Madrid* di Rossif e *I basilischi* della Wertmüller. Il primo risolleva le proteste degli anarchici i quali stillano l'ennesima vibrata mozione contro il franchismo.

sabato 7 settembre

Siamo alla fine. Le tante giurie si sono messe al lavoro, ma una bomba è scoppiata: un'agenzia di stampa francese ha già passato il verdetto. Partono le smentite, i contrordini, i solenni rimproveri. C'è aria di dimissioni in Giuria ed il presidente s'aggira infuriato. Si scorrono, intanto, i risultati del referendum dell'*Avanti!* Le ultime battute di Keaton cadono nell'indifferenza; sala piena al pomeriggio (si è passati alla Volpi perché la « grande » è attaccata dagli scenografi che preparano l'ambiente per il recital di Vilar) per i due film di Leacock: *Primary* e *The Chair*. Il secondo, in particolare, aggancia gli spettatori per l'impellenza del reportage e il solidissimo taglio della testimonianza. Ancora *Pour la suite du monde*, una produzione franco-canadese di Brault e Perrault, e si chiude. Mentre all'Arena le risate si sprecano per *Il navigatore* di Keaton e *In compagnia di Max Linder*, in Palazzo l'organizzata fischiata anti-Rosi raggiunge l'apice. Tra urla, applausi e sibili si giunge finalmente al silenzio ed alle dichiarazioni del vincitore: poche parole ma parecchio civili. Poi il recital di Jean Vilar. Palcoscenico spoglio: qualche sedia, un tavolo, un fondale. Inizio del recital e, purtroppo, fuga a catena del pubblico. Restano in sala pochi intimi a porre orecchio alla raffinata lettura.

CLAUDIO BERTIERI

ERRATA-CORRIGE

A pag. 121 dell'articolo « Rivedendo Ford: un'arte virile e coraggiosa » di Tullio Kezich, pubblicato nel n. 7-8, dov'è scritto: « ... in Italia non abbiamo visto né *Up the River* (1930), né *The Plough and the Stars* (1937), annunciato con il titolo *Storie irlandesi* e mai distribuito) ... » bisogna leggere: « ... in Italia non abbiamo visto né *Up the River* (1930), né *The Plough and the Stars* (1937), né *The Rising of the Moon* (1957), annunciato con il titolo *Storie irlandesi* e mai distribuito) ... ».

Per ragioni organiche, la direzione della rivista si è trovata costretta a pubblicare come numero doppio anche questo fascicolo, dedicato alla XXIV Mostra di Venezia. Poichè sia il presente fascicolo che il precedente (luglio-agosto) non hanno raggiunto il numero di pagine dovuto, esse verranno recuperate nei due ultimi fascicoli dell'annata. Con il 1964 BIANCO E NERO riprenderà le sue uscite regolari.

Bilancio di una Mostra

di FLORIS L. AMMANNATI

Tracciando queste brevi note di introduzione alle notizie e al giudizio critico che i collaboratori della nostra rivista danno delle diverse manifestazioni e sui singoli film presentati alla XXIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, si deve subito rilevare che la Mostra di quest'anno è stata preceduta e seguita da una attesa e da un interesse notevoli.

Fra i motivi di questa attesa e di questo interesse sono da considerare, in primo luogo, la persona del nuovo direttore, il professore Luigi Chiarini — uomo di riconosciuta cultura ed esperienza — e le modifiche apportate al Regolamento della Mostra, le quali nella loro apparente semplicità formale nascondevano vere e proprie riforme strutturali.

Il silenzio che aveva avvolto il lavoro di preparazione della manifestazione e la ricerca dei film; la pubblicazione di numerose quanto vaghe ed infondate notizie sulla stampa e le stesse dichiarazioni rilasciate in varie occasioni dal direttore della Mostra — dichiarazioni nelle quali era facile afferrare un senso di tranquilla sicurezza — avevano stimolato la nascita di molti interrogativi acuiti dall'attesa.

Tutto questo, aggiunto ad elementi diversi fra i quali non erano assenti anche quelli politici e psicologici, aveva finito per generare un diffuso e generale senso di curiosità animato da una fiduciosa quanto benevola attesa.

Non mancavano, in verità — come è naturale per una manifestazione di tanto interesse — caute critiche ed anche aperte diffidenze, ma il tutto era tenuto come in sordina, concedendo un largo margine al calcolo delle favorevoli probabilità di successo.

* * *

Dire che questo clima abbia resistito alla prova dei fatti sarebbe quanto meno ingenuo.

Sin dalla prima conferenza stampa della XXIV Mostra, quella, per intenderci, di saluto alla stampa del Presidente della Biennale e del Direttore della Mostra, il clima iniziale infatti è andato gradualmente mutando, passando da una fredda, e talora ironica, cortese critica formale, alla aperta critica ed alla disapprovazione che hanno assunto, durante lo svolgimento della manifestazione, toni di incontrollata insoddisfazione, di aperto attacco e, talora, di violenta polemica.

Anche se, in sede di valutazione finale, diversi giudizi sono stati attenuati e corretti, a vantaggio della serenità e della obiettività, in realtà da tutti, o quasi, i giudizi finali apparsi sulla stampa italiana ed estera, traspare un chiaro senso di generale insoddisfazione. Ed una rapida, per quanto incompleta, rassegna dei giornali e delle riviste ci pare dia una chiara conferma di questo atteggiamento, giustificato, o sostenuto, dai diversi autori con argomenti tanto diversi da lasciare profondamente disorientato il lettore che non conosca il mondo del cinema e non abbia partecipato alla XXIV Mostra, in quanto gli argomenti portati a sostegno delle proprie tesi non consentono una valutazione ed un confronto in quanto sono, spesso, totalmente privi di termini ed elementi comuni.

* * *

Fino a che punto noi condividiamo questi sentimenti ed i giudizi emessi e quale è il nostro pensiero sulla XXIV Mostra?

Prima di formulare la nostra risposta a questi appassionanti interrogativi riteniamo di dover ricercare ed individuare gli elementi e gli aspetti fondamentali che hanno caratterizzato la Mostra di quest'anno e di esaminare i risultati dalla stessa raggiunti.

* * *

Gli elementi nuovi che hanno caratterizzato la XXIV Mostra sono sostanzialmente questi: 1) il nuovo direttore; 2) l'abolizione della Commissione di selezione; 3) l'abolizione del limite dei film da ammettere in concorso; 4) il conseguente ritorno all'ammissione

dei film in concorso con una formula di tipo misto: un solo film designato da ogni Nazione produttrice di maggiore importanza e gli altri scelti dal direttore della Mostra; 5) l'abolizione della Sezione Informativa; 6) l'istituzione di una speciale sezione riservata alle « opere prime »; 7) l'istituzione di una speciale sezione dedicata al « Cinema verità » o film inchiesta; 8) l'annuncio della creazione futura di una sezione permanente di studi e documentazione.

Considerata scontata l'autorità e l'esperienza del nuovo direttore, nel quale era, ed è, riconosciuta la persona di chiara fama artistica e culturale, restava il fatto — assolutamente nuovo nella storia ormai più che trentennale della Mostra — della nomina a direttore, della più importante e antica manifestazione cinematografica internazionale, di un teorico puro che affrontava con personale ed indiscusso impegno responsabilità non lievi sul complesso piano tecnico ed organizzativo. E la cosa era tale da destare la più che legittima curiosità ed attesa.

Il merito, e la responsabilità, delle modifiche apportate al regolamento della Mostra, presentate cautamente agli inizi come semplici ritocchi ed adeguamenti del precedente regolamento fatte in base alle esperienze ed alle indicazioni emerse nel tempo, e in fase successiva — con maggiore realismo — come una vera e propria riforma, risalgono, per la verità, al precedente direttore della Mostra, Dott. Meccoli, che se ne era fatto presentatore e sostenitore — con il pieno appoggio del Prof. Chiarini e del Presidente del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici, Visentini — in sede di Commissione ordinatrice della Mostra, prima di presentare le sue dimissioni.

Secondo quanto è stato autorevolmente affermato dal Presidente della Biennale, Prof. Italo Siciliano, nel suo indirizzo di saluto alla stampa (1) *era* « apparso necessario adottare un sistema che consentisse da un lato una più larga partecipazione di critici delle diverse tendenze e che, dall'altra, desse agli organi responsabili della Mostra le responsabilità che essi devono assumere » *e, come precisato dal Prof. Chiarini, direttore della Mostra* (2), *di* « sottrarre ad ogni pressione ed al lavoro di " influenze " di qualsiasi genere,

---

(1) Prof. Italo Siciliano, Indirizzo di saluto alla stampa, Venezia, Lido - Palazzo del Cinema, 24 agosto 1963.

(2) Prof. Luigi Chiarini, *idem. c. s.*

l'accettazione dei film designati dai vari Paesi e la scelta degli altri da ammettere in concorso » *al fine di* « pienamente attuare il criterio di offrire un panorama il più possibile completo di quello che è in questo momento il cinema nel mondo » *perché* « una Mostra come quella di Venezia, per affermare la sua validità, deve avere una chiara angolazione di ordine culturale ».

* * *

Quali i risultati della nuova impostazione? Premessa necessaria ad ogni valutazione critica è certamente una panoramica della manifestazione.

La XXIV Mostra ha allineato in concorso ventotto film (contro i quattordici delle sette precedenti edizioni), di cui diciannove film a soggetto « designati » da Commissioni nazionali o « invitati » dal direttore della Mostra in base ad una scelta operata con la « collaborazione di numerosi critici di varie tendenze (2) » *pur assumendosi lo stesso direttore « in ogni caso la responsabilità della decisione finale* (2) »; *nove « opere prime » e « fuori concorso »; sei « film inchiesta »; due retrospettive dedicate alle « esperienze del cinema sovietico » una, al « periodo muto di Buster Keaton » l'altra.*

Da aggiungere, per completare il panorama, la settima Mostra del Libro e del Periodico cinematografico e il Quinto Convegno « Cinema e Civiltà » su « Cinema e Società — Il film inchiesta », svolto in collaborazione con il Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini.

Rispetto alla nazionalità i film — esclusi quelli delle due retrospettive — possono essere così raggruppati: 9 film italiani (3 in concorso, 5 opere prime, 1 film inchiesta), 5 film francesi (2 in concorso, 2 opere prime, 1 film inchiesta), 3 film inglesi (3 in concorso), 5 film USA (2 in concorso, 1 opera prima, 2 film inchiesta), 2 film URSS (2 in concorso), 2 film spagnoli (2 in concorso), 2 film giapponesi (2 in concorso), 2 film canadesi (2 film inchiesta), 1 film polacco (1 in concorso), 1 film cecoslovacco (1 in concorso), 1 film svedese (1 opera prima).

Non vi è dubbio quindi che la XXIV Mostra abbia offerto un materiale vasto e vario e tale da consentire una conoscenza largamente approfondita sia in ordine all'impegno artistico, come alle ricerche di linguaggio e di impegno civile in cui si muove la cinematografia mondiale.

* * *

Come abbiamo accennato in precedenza, l'accoglienza della stampa ai risultati suesposti — ad eccezione della stampa estera, generalmente più serena — non è stata né favorevole, né entusiasta. E i commenti, sia sul piano critico come su quello della cronaca, hanno conosciuto tutte le tonalità passando dalla rassegnata benevolenza alla critica più aspra.

Dobbiamo subito dire che noi non condividiamo né gli scarsi entusiasmi, né l'assoluta negazione. La XXIV Mostra è stata, né più né meno, lo specchio fedele della reale situazione della produzione cinematografica attuale. Nei suoi limiti di affermazione paradossale, da titolo giornalistico, potrebbe essere accettato, come vero, il giudizio « Festival grigio specchio fedele di un cinema grigio » come una rivista cinematografica ha definito la XXIV Mostra.

In realtà a noi pare che, sfrondata di certi orpelli culturalistici artificiosamente applicati, la XXIV Mostra abbia dato la misura piena ed onesta dell'impegno e della serietà con cui è stata preparata, superando difficoltà non piccole, dovute a situazioni produttive tutt'altro che favorevoli ed al ritardo con cui si è proceduto al lavoro di ricerca e di scelta per ragioni indipendenti dalla volontà dei responsabili.

I film presentati in concorso — salva la valutazione singola legata, come sempre, a fattori più soggettivi che oggettivi — erano, nella massima parte, film interessanti, sia pure a titolo diverso, e non sono mancati film di rilievo. Basti citare per tutti Le feu follet *di Malle,* Le mani sulla città *di Rosi,* The Cool World *di Clarke,* Muriel *di Resnais,* Le joli mai *di Marker,* Tom Jones *di Richardson e, fra le « opere prime »,* La belle vie *di Enrico e* En söndag i september *di Donner.*

Se sono mancati quindi i film eccezionali — e il direttore della Mostra lo aveva onestamente riconosciuto prima degli inizi della manifestazione — non sono stati pochi i film interessanti e non sono mancati i bei film.

Se ci si può quindi rammaricare che la XXIV Mostra non abbia potuto presentare dei capolavori, bisogna altrettanto onestamente riconoscere che ha presentato un certo numero di film di livello e che il tono generale della Mostra è sempre rimasto su un piano di onesta dignità.

Certo non sono mancati, come non sono mancati in tutte le pre-

cedenti edizioni, squilibri e sbavature, comprensibili in manifestazioni del genere.

Di grande interesse le retrospettive, la Mostra del libro e del periodico e il Convegno « Cinema e Società » e, come al solito, confortante la partecipazione di pubblico in Palazzo e in Arena alle diverse proiezioni. Da rilevare, ancora una volta, l'appassionato interesse della stampa nazionale e straniera alla Mostra.

In complesso quindi una Mostra dignitosa, alla quale non ha giovato un certo clima di eccessiva « austerità » non adeguatamente compensata da presenze culturali valide e numerose.

La stampa cinematografica, fedele ad una consuetudine riservata da sempre alla Mostra di Venezia, si è costantemente mantenuta in una posizione di giudice severo, più estraneo che imparziale, alla vita ed al futuro della Mostra.

Noi ci auguriamo che nel prossimo futuro la stampa e, in particolare, la critica cinematografica, si senta direttamente responsabile della Mostra veneziana, impegnando battaglie stimolate non da sentimenti o risentimenti, o da prevenzioni gratuite, ma da profondo amore ed interesse ad una manifestazione internazionale alla quale sono strettamente legati gli interessi della cinematografia su un piano artistico e culturale.

Venezia può essere, e diventarlo ancor più, nell'immediato futuro, l'ambiente ideale per un felice punto di incontro per un colloquio serio, chiaro ed onesto per una cinematografia più valida sul piano dell'arte e sul piano umano.

Un “leone„ tra due fuochi

di MARIO VERDONE

È stato affermato da più parti che anche nel 1963 il cinema italiano, nonostante certe sfasature nel funzionamento, peraltro inesauribile e inesausto, del congegno, è da considerarsi il migliore del mondo, e non saremo noi a negarlo. Nessuna cinematografia ha dato due film come *Il gattopardo* e *Otto e mezzo,* che nella loro diversità rappresentano un'ansia di perfezione e di rinnovamento, fatta di maturità e di audacia, che trae frutti dalla ricerca e dall'esperienza. E i premi di Cannes, Mosca, San Sebastiano, Berlino, Mar del Plata, Locarno (più « primi » che « secondi » primi), stanno lì a dimostrarlo. Ma Venezia, ancorché aggiungendo altre stelle al già ricco medagliere dell'anno, ha rischiato di mettere in dubbio questo stato di grazia, e di ingenerare incertezze verso chi non chiede che di ammirare la nostra cinematografia. Si sono visti, nel panorama di quest'anno, ben nove film italiani, e tutti li hanno trovati troppi. Vedremo attraverso i resoconti delle varie « sezioni » e commentando le pellicole in concorso il valore complessivo della Mostra; ma indubbiamente è lecito osservare fin d'ora che l'assembramento di « opere prime » italiane non ha giovato. Si è accusato il cinema italiano di sopraffazione, col risultato di provocare polemiche le quali, ahimè, non si appoggiano sul piano culturale, che per noi è l'unico valido, ma su ripicchi e ricatti in materia di scambi. La posizione è troppo sbagliata, da parte dei protestatari, perché i loro lai guadagnino le generali simpatie. Ma ciò non significa che la Mostra non debba far di tutto per evitare — se possibile — queste reazioni, che poi non giovano a nessuno.

Iniziare con questo discorso il rendiconto critico della XXIV Mostra, già indica alcune riserve doverose sul cartellone di quest'anno. Esse però non debbono significare un giudizio che sia da

considerare come negativo nei riguardi della rassegna, vista in tutto il suo insieme. Direi anzi che la XXIV[a] è stata certamente una delle più omogenee, e superiore — come valore medio dei film — ad alcune altre edizioni precedenti. Il discorso sui premi, certuni dei quali ci trovano dissenzienti, va fatto, naturalmente, ma è del tutto a sé stante, e non riguarda il programma né chi l'ha formulato. Una volta superati questi spunti polemici, sui quali molti hanno anche troppo ragionato, e che non ci sentiamo, per la verità, di evitare del tutto — sopravalutazione della partecipazione italiana, scarso interesse dimostrato, e a torto, per i paesi minori, premi distribuiti dalla giuria, in parte, capricciosamente — sarà più facile affrontare l'esame delle singole opere.

La valutazione della qualità dei film cui è andato il Leone d'oro, sul quale riteniamo opportuno avanzare qualche riserva, non implica necessariamente una posizione sfavorevole a *Le mani sulla città* di Francesco Rosi. Nessuno dubita che due erano le pellicole più degne del festival: quella di Rosi, appunto, e *Le feu follet* di Louis Malle.

L'esitazione che molti hanno avuto sulla opportunità che il Leone fosse aggiudicato per intero al Rosi, mentre un ex-aequo appariva soluzione più idonea, stà nel fatto che è difficile decidere sul migliore quando si hanno di fronte un'opera polemica ed una poetica, un dibattito su un tema di interesse sociale e una indagine, armoniosamente condotta, sul fondo dell'anima umana. Si dovrà, insomma, stare attenti alla prosa di Erodoto o alla forma poetica di Pindaro? Non v'è, in certi premi letterari di fama, una sezione per la poesia ed una per la saggistica?

Il cinema non sembra ancora abbastanza maturo per queste suddivisioni. Si parla del *film* dando al termine un significato unitario mentre, come il libro, ne ha infiniti; ma la critica dovrebbe accorgersi che le differenze non stanno nel contenente, bensì nel contenuto. Ed è chiaro che il libro contiene tutto: romanzo e poema, commedia e saggio, lezione e dizionario, catalogo e album, documentazione e traduzione. Come può essere considerato, allora, minimo comune denominatore la carta stampata, oppure, nel nostro campo, la pellicola?

Nel giudizio sono prevalse, certamente, considerazioni, che non ci sentiamo di riprovare, riguardanti l'utilità pubblica dell'opera prescelta, e i valori estetici sono passati in secondo piano. *Mani sulla città* è diventato il Leone d'oro e *Feu follet* un Premio

speciale della giuria. Poteva accadere anche il contrario e non è il caso, quindi, di scandalizzarsi, anche se riteniamo formalmente il film di Malle assai superiore a quello di Rosi. Ma quel che è apparso meno ragionevole, e quasi una dimostrazione della volontà di sopraffazione della giuria, è stato l'ex aequo imposto al film di Malle con un film mediocre come quello di Igor Talankin: *Vstuplijenije* (t. l.: Introduzione alla vita).

Il risentimento di certa parte del pubblico ha trovato maniera di esprimersi, favorito da questa palese ingiustizia: e così si è avuto, per i telespettatori che seguivano lontani dal Lido la cerimonia della premiazione, uno spettacolo insolito a base di applausi e fischi; il che non nuoce mai ad una manifestazione, come quella veneziana, che attesta proprio attraverso tali dimostrazioni il grado di curiosità e d'interesse destati nella pubblica opinione.

Vstuplijenije (t. l.: Introduzione alla vita) di I. Talankin (U.R.S.S.).

Su *Vstuplijenije* è facile intendersi con poche parole. Fa sfoggio di disinvoltura professionale e di nitore tecnico, ma non sono qualità che possono controbilanciare i palesi scompensi della sceneggiatura o la correntezza della recitazione. Due storie di fanciulli (appartenenti a famiglie smembrate, nello sconvolgimento della guerra) fanno da cardine al soggetto, e si prevede che, al termine, esse debbano incontrarsi, secondo una consueta tecnica narrativa: invece sono come scartate, al momento di tirare le conclusioni del racconto, da una terza storia. Il significato del film è che i giovani possono risolvere meglio i loro problemi, comprendendosi tra loro, mentre spesso gli anziani non collezionano che errori. Ma non dobbiamo vedervi più di quel che vi è espresso. L'ottimismo della storia appare programmatico. (Come se volesse proprio in questo distinguersi da *Infanzia di Ivan*, che pare preso a modello, ma che non ha suscitato nell'URSS gli stessi entusiasmi di parte della nostra critica. Tutt'altro).

Il regista, allorché abbozza la vita dei grandi, su temi anche scabrosi, mostra poca sicurezza di movimento. È più a suo agio (giacché per molti giovani registi sovietici non esiste che una « tematica sugli adolescenti ») quando tratta degli adolescenti e dei fanciulli. Ma ce li presenta — come i due fratellastri — retoricamente fiduciosi nel lavoro che potranno svolgere nell'officina, e precocemente avveduti in una maniera di pensare e di parlare — rilevata anche in *Infanzia di Ivan* — che è più grande di loro. (Basti questa battuta di una fanciullina: « che amore mi attende? »).

Le mani sulla città imposta una seria polemica motivata dall'imper-

Le mani sulla città di F. Rosi (Italia).

versare della speculazione edilizia. Aree di basso costo sono artificialmente fatte diventare di lusso, mediante la connivenza di chi è al potere, provocando enormi guadagni. In particolare, il regista guarda alla situazione di Napoli, ma il film appunta la sua critica allo stesso fenomeno, di non importa quale grande città. « I fatti sono immaginari » dice una didascalia iniziale. « È autentica la realtà sociale e ambientale che li produce ».

La polemica, che assume spesso carattere di dibattito, è condotta con discorso vigoroso e, in talune scene, serrato. Ma dobbiamo imputare al film inesplicabili ristagni di azione, ad esempio sulle meditazioni dell'impresario Edoardo Nottola (Rod Steiger) che cogliamo nel suo studio mentre sembra che stia per maturare qualcosa di importante e di definitivo, allorquando, con nostra grande delusione, non succede niente. Dal personaggio di Nottola — che decide di diventare assessore per dominare, corrompere, e profittare — ci attendiamo molto di più. Ma qui — altro che il « potente » di *The Big Knife* (Il grande coltello, 1955) — appare a momenti inerte, e quindi deludente, per carenza di scenario, non per la sua nativa forza di attore, che del resto nel film ha comunque campo per manifestarsi. Il film, è chiaro, poiché abbiamo ricordato *The Big Knife,* non ha una impostazione spettacolare che si potrebbe dire, grosso modo, all'americana, come avvenne — ricordate — nella *Sfida.* È all'italiana sul piano della ricostruzione docucumentata e della cronaca: come *Salvatore Giuliano.* Ma non arriva alla sua potenza evocatrice se non in qualche scena (eccellente, per esempio, l'inizio, con il crollo delle case da ricostruire). L'energia rappresentativa del Rosi ben si configura nelle scene dei dibattiti al consiglio comunale, dove destra, sinistra e centro prendono il posto — all'incirca — dei monarchici, comunisti e democristiani. Eppure le doti che abbiamo rilevato nel film — denuncia coraggiosa del malcostume, vigore, partecipazione ai problemi della vita attuale — non bastano per farne, formalmente, il capolavoro che ci attendevamo, dopo il perfetto *Giuliano.* È la sceneggiatura che ci sembra, in parte, mancata.

La cronaca non diventa drammatica che a sprazzi; mai poetica; più spesso rimane piatta. Le frequenti pause ne rallentano la carica progressiva. L'indagine sembra non arrivata fino in fondo. Spira perfino, nella rappresentazione del professionismo politico, una certa aria di ambiguità e di accomodamento ideologico. Sul nobile tema, la esecuzione a volte approssimativa non fa soffiare — come in

Giuliano — il vento dello stato di grazia. Anche la fotografia ci è parsa leggermente inferiore alla fama di Giovanni Di Venanzo. La musica di Piero Piccioni risulta spesso ingombrante, squassante. Quel che conta, questo sì, è il dibattito di nuovo genere che, attraverso le opinioni espresse dai vari personaggi, il Rosi porta drammaticamente di fronte al pubblico. Si direbbe, quasi, uno sviluppo spettacolare, meditato, costruito, delle schermaglie di « Tribuna politica ». È una formula nuova, e che c'è da augurarsi trascini altri esempi, condotti con la stessa buona fede e ansia di moralità, tensione e passione umana. Non riconoscere peraltro i limiti, più sopra indicati, di *Mani sulla città* — a fianco, sia pure, dei suoi grandi meriti — è soggiacere a una specie di conformismo critico, cui non abbiamo bisogno di ribellarci, dacché mai siamo stati conformisti: e lo abbiamo dimostrato in più occasioni, che rammentiamo al lettore solo nell'intento di confermargli che non obbediamo ad altro impulso, nella critica artistica (la quale non deve necessariamente identificarsi con la critica sociale, anche se dovrà, a suo luogo, intrattenervi giusti rapporti) che non sia quello di ragionare, in base a determinati princípi, con la propria testa.

Il nostro pieno consenso, tra il gruppetto dei « laureati », va dunque con più considerazione, dopo quanto abbiamo esposto, al *Feu follet* piuttosto che a *Mani sulla città*.

Le feu follet (Fuoco fatuo) di L. Malle (Francia).

Il film di Louis Malle vuol descrivere, non già un dramma collettivo, ma quello di un uomo solo. È un giovane « dandy » di bella presenza e di buone maniere, che ha possibilità di scegliere, quando « si veste », tra molte camicie di prezzo e molte paia di gemelli, ma che è ammalato, distrutto dall'alcolismo, come conseguenza della sua infelicità e non come causa; incapace di risalire, di contrattaccare, di riguadagnare, perché convinto di non trovare salvezza e di soccombere. Perfino impotente, sa d'essere nient'altro che un « fuoco fatuo », nel vano brillare della società che frequenta: destinato presto a sparire. Il soggetto è tratto da un romanzo dell'infelice scrittore Pierre Drieu La Rochelle. « Fidanzato alla morte, al quale la vita non aveva mai offerto nulla di abbastanza sacro perché egli rompesse il suo fidanzamento », collaborazionista durante la guerra, poi arrestato, per sfuggire al processo Drieu La Rochelle aveva preferito suicidarsi. Malle ha anche avuto un amico che è scomparso proprio come il personaggio di Alain, interpretato con eccezionale intensità da Maurice Ronet. V'è qualcosa di autenticamente penato, di quasi autobiografico, nel film,

nel senso di interpretare una condizione conosciuta dal regista, almeno, nelle persone che ha frequentato, e che è diventata anche per lui ossessiva, tanto da desiderare, quasi, di liberarsene. Lui stesso, lo ha confessato, più di una volta ha meditato sulla mancanza di motivi di vivere. Questa partecipazione diretta, che magari sarà congiunta anche a un qual certo tendenziale decadentismo, peraltro capace di raffinate espressioni, gli permette di raggiungere — nella minuzia dell'indagine introspettiva — accenti di grande sincerità e di vera sofferenza.

Abbiamo forse, in *Feu follet,* il primo film sul suicidio, visto quale analisi condotta come trasparente processo logico, con grande forza di convincimento, talché lo spettatore non può vedere nella fine di Alain che l'unica soluzione possibile. L'agenda di Alain, col giorno del suicidio, scritto preveggentemente, sembra quindi segnare, alla fine, l'ora giusta. La scappata di Alain, dalla clinica che lo ospita, per incontrare i suoi amici di ieri, è soltanto una verifica: non v'è dubbio, per lui, che è giunta l'ora di andarsene. Il regista non trascura di vedere con occhio critico l'ambiente sociale cui Alain appartiene. Ma tutto è in funzione della sua creatura sofferente, del chiarimento interno di un'anima morta prima del corpo.

Il film è realizzato col rigore del capolavoro, che in ogni dettaglio diventa esempio e quasi solennità di espressione. Il regista rinunzia perfino alle rituali didascalie consacrate ai collaboratori: all'inizio, perché non turbino una sequenza chiave, quella in cui accertiamo l'impotenza di Alain, e alla fine, perché con la morte del giovane infelice tutto si dissolva.

È insomma, a nostro avviso, il migliore film di Malle, tutto misura ed omogeneità, maturità ed equilibrio: ed anche il migliore, dal punto di vista estetico, dei diciannove ammessi al concorso.

Tom Jones di T. Richardson (Gran Bretagna).

L'onore di aprire la Mostra è toccato quest'anno ad un divertente film inglese: *Tom Jones* di Tony Richardson. Con *Billy Liar* di John Schlesinger, e *The Servant* di Joseph Losey, la produzione britannica ha avuto il merito di presentare a Venezia la migliore selezione. Nel film di Richardson, dove collabora allo scenario l'arrabbiato John Osborne — di entrambi apprezzammo *Look Back in Anger* (I giovani arrabbiati, 1959), ma le loro « collere » sembrano ora abbastanza acquietate —, gli obiettivi, evidentemente, sono più d'uno, e poiché la caratteristica del film non è la profondità non si può neppure asserire che la mèta ultima

sia quella del rigoroso film d'arte: si vuole tradurre per lo schermo il cospicuo romanzo (anche per mole) di Henry Fielding; scoccare frecce al cèto aristocratico britannico visto nei panni dei gentiluomini e gentildonne del sec. XVIII (esemplare, ad esempio, quello impersonato dalla fuori classe Joan Greenwood); infine divertirsi. I tre risultati sembrano tutti e tre centrati con grande abilità. Il romanzo, per quanto rivisto in sintesi, rivive nel film in tutto il suo spirito originario. La satira sociale richiama insistentemente, se pure involontariamente, a certe pubbliche irriverenze degli « arrabbiati » inglesi per i personaggi rappresentativi di oggi. E quanto al « divertissement », regista, scenarista e attori ne hanno regalato agli spettatori e a sé stessi, specie in alcune sequenze: ricorderò quella iniziale, che serve da antefatto alla storia di Tom, e che è realizzata alla maniera del « muto »: senza parole, con didascalie, e con spregiudicata tecnica visuale, anche con trucchi di accelerazione e simili; quella della caccia, assai colorita e mossa; quella dei fiori e della barca (dove è giusto che la fanciulla soddisfatta ci guardi quasi strizzando l'occhio); e infine quella del pasto ingordo di Tom con la signora Waters, dove le intenzioni dei sensi acquistano un bel rilievo plastico. Lo spettacolo è tutto fresco, vario, intelligente. Lo spirito canzonatore ha spesso il sopravvento, anche quando gli attori ammiccano — con trovata più volte ripetuta — verso il pubblico. Certo umorismo macabro non esclude i riferimenti polemici alla realtà attuale. Si veda ad esempio — nel quadro della campagna contro la pena di morte — il momento in cui lo zio arriva alla prigione per salvare il giovane condannato all'impiccagione, e apprende che la sentenza è già stata eseguita. « Ma è innocente! ». « Che uno sia impiccato innocente è accaduto più d'una volta! ».

Fielding, fatto scendere dal piedistallo dei classici, è narrato con uno spirito da « nouvelle vague ». Senti nel linguaggio scelto dal regista per questa sua « vacanza cinematografica » un po' di Godard e di Truffaut. « Non ho voluto fare niente di eccezionale » dice Richardson, « ho cercato soltanto di divertirmi ». Ma un artista che non mira che a divertire sé stesso finisce per divertire anche gli altri.

La interpretazione di Albert Finney era buona, ma non superlativa. Si ricorda assai più quella del Ronet, ed è più vistosa — nonostante qualche riserva — almeno quella del Bogarde. Ma

la giuria, non potendo far di più per la selezione inglese, ha ritenuto di assegnarle la Coppa Volpi per la interpretazione maschile: e chi ci ha guadagnato è stato Finney.

Billy Liar di J. Schlesinger (Gran Bretagna).

Billy Liar è film di minori pretese, ma anch'esso affidato a un regista della nuova generazione, John Schlesinger, autore del ritmato mediometraggio documentario su una stazione di Londra, *Terminus,* dove l'attenzione per la realtà non escludeva anche la propensione alla commedia. Schlesinger scherza con le fantasticherie di Billy, che visualizza, come accadeva per Danny Kaye in *The Secret Life of Walter Mitty* (Sogni proibiti, 1947). Gli piacciono i « travestimenti » sulla linea di certi film con Alec Guinnesss o Peter Sellers, e la « mascherata » come a Jack Arnold in *The Mouse that Roared* (Il ruggito del topo, 1959). Non direi che si tratti di un'opera fuori del comune; ma di un film capace di divertire in maniera intelligente, su questo non v'è dubbio. Schlesinger è tra i nuovi registi del *free cinema* quello che si avvicina più degli altri alla tradizione della « commedia ». Sulla storia di Billy, represso nella vita di provincia che è costretto a vivere, e desideroso di avventurarsi nella metropoli, si adagia un velo di malinconia: il giovane antiborghese, che vediamo spesso in urto con un mondo meschino, cui il regista non lesina qualche frustata, al termine della storia non sembra capace di uscire dalla conformista cittadella delle convenzioni, in cui è vissuto, e per di più quale modesto impiegato presso un impresario di pompe funebri; e si capisce che la sua mancata partenza per la capitale vale quanto una confessione di fallimento e una rinuncia. I dialoghi di *Billy Liar* sono brillanti, come è tradizione della commedia britannica, e il giovane protagonista, Tom Courtenay, si mostra attore di qualità. La fertilità delle trovate non basta, naturalmente, a dare solidità a un'operina tanto leggera, scarsamente consistente, e facilmente dimenticabile.

The Servant di J. Losey (Gran Bretagna.

Del gruppo britannico *The Servant* di Joseph Losey è il film più ambizioso. È il gemello di *Eva* e ciò vale anche come giudizio critico (v. « Bianco e Nero », n. 11, 1962). Vi sono cioè nella storia — sceneggiata dal drammaturgo d'avanguardia Harold Pinter — molte intenzioni polemiche, e grande preziosismo visuale. Ma l'intreccio è spesso manchevole, il discorso poco chiaro, salvo in qualche duetto tra « giovin signore » (James Fox) e maggiordomo (Dirk Bogarde), che sembra diventare la sua coscienza malvagia, e lo perseguita fino a possederlo spiritualmente, fino a dannarlo.

La poca chiarezza del soggetto, o almeno di come esso è stato

trattato, lascia adito a molte interpretazioni. Un padrone inizialmente corretto, anche se un po' fuori della realtà, vive con un rispettoso maggiordomo, apparentemente altrettanto corretto. Alla fine del film non v'è più differenza di classe. I due uomini si sono livellati, ma al prezzo di trasformarsi, entrambi, in bestie. E qui la tesi parrebbe davvero reazionaria. Oppure: il regista crede nella crisi di un mondo borghese, che si ostina a voler vivere ancora come nel XVIII secolo, mentre la realtà è un'altra. Ma il nostro secolo, al confronto, ci perde; e anche questa tesi non ha nulla di costruttivo. Oppure ancora: la figura del servo è anacronistica, ed è presentata così come una reazione a una condizione sociale tuttora in vita. Ma perché, allora, esso non aspira che a vivere come il suo padrone? E perché il regista svolge la sua tesi in forme così tortuose? Prendiamo quest'ultimo tema come quello buono: non possiamo non rilevare che nel film non c'è una descrizione di questo odio, di questa amarezza del « servo », di questo suo spirito di rivincita. Se Losey, dunque, ha voluto rendere questa supposta amarezza, questo astio, sarebbe il caso di concludere — ma non è neppur vero — che Dirk Bogarde, per conto suo, non l'ha resa affatto. V'è soltanto, in lui, la aspirazione a mettersi al posto del padrone: ma dal punto di vista del giusto progresso sociale il risultato non ha rilevanza.

La verità è che il tema revancista, se tale doveva essere, resta subordinato alla deformazione con cui tale tema è trattato. E non certamente bene, se la sua carica satanica — conclamata dal Losey in una conferenza stampa — è tutt'altro che espressa e tutt'altro che chiara. Per esempio: perché Susan, l'amica del padrone di Barret, dopo lunga assenza tornata nella casa del signorotto londinese, soggiace improvvisamente, lei che era stata sempre così dura col servo, ai suoi approci erotici?

Si aggiunga a ciò l'oscurità del comportamento del servo, in certi momenti del film: ad esempio che cosa confabulano il servo e la sua amichetta, dietro la porta, giacché nell'intreccio non appare alcun seguito a questo colloquio? E piuttosto, i problemi interiori da cui sembrano afflitti padrone e servo, non si spiegano meglio con le loro vaghe propensioni omosessuali?

Tirando le somme, ci sembra di poter asserire che Joseph Losey, nei suoi film sulle perversioni, abbia sempre intenzione di dire molto, e questo è fuor di dubbio. Ma all'atto pratico la sua analisi del male riesce incomprensibile e velleitaria. Una spinta irresisti-

bile, che dapprima appare soltanto fatta di estetismo, ma poi si colorisce di degenerazione, lo induce a seminare ovunque la depravazione. Si veda il finale, dove è il peggio del film, che lascia prevedere ogni genere di perversioni. Una pattuglia di donne perdute, ridotte a insignificanti manichini, si è installata, agli ordini del servo corruttore, nella casa del signorotto ormai definitivamente decaduto. Barret ordina ad una delle sue creature di fare intervenire, per il prossimo lugubre festino, non si sa quale torbido personaggio. È una scena funerea, che pare soltanto il frutto di una mentalità morbosa. Losey dovrebbe, a questo punto, tirare le somme della sua polemica. Ma tutto si perde nel nulla. Della sua critica sociale non resta niente, se non una esibizione decadente che invano tenta di giudicare il male. Morboso e ambiguo, tortuoso e calligrafico, non riesce che a volare intorno, come una falena, alla sua prediletta poetica della depravazione. Il senso della sua ricerca oggettiva si fissa in uno specchio dai riflessi sinistri.

Muriel ou Le temps d'un retour di A. Resnais (Francia).

Significativa è apparsa anche la partecipazione alla Mostra della produzione francese. Insieme al *Feu follet* è stato proiettato *Muriel ou Le temps d'un retour* di Alain Resnais, opera ragguardevole che meritava più di una proiezione al pomeriggio (ma Resnais, ex Leone d'oro, ha accettato sportivamente l'« orario », e si è presentato nella « corbeille » in maglietta azzurra). Il giuoco della memoria ritorna (e *Muriel* sembra completare la « trilogia del ricordo », cui appartengono *Hiroshima* e *L'année dernière à Marienbad*) nel nome di un personaggio simbolico, una partigiana algerina suppliziata dai *parà* durante la guerra per l'indipendenza. E torna anche nei trascorsi sentimentali di Helène e Alphonse, ormai lontani dalla giovinezza. Il passato, in apparenza, è quasi innocente e felice. Ma tutto nel film mira a dimostrare che il « ricordo » è sempre diverso dalla realtà, e soprattutto dal presente. Un ricordo è sempre migliore dell'oggetto del ricordo. Helène, matrigna di Bernard, ha chiamato Alphonse, dopo tanto tempo, proprio per verificare se fu vera felicità quella dei suoi sedici anni: se si trattò di un vero amore e fino a che punto. Bernard, invece, è ossessionato dalle sevizie compiute da un suo commilitone, in Algeria, ed alle quali non ebbe l'ardire, allora, di reagire. Il protagonista dell'infame episodio della tortura di Muriel — che è, come lui, a Boulogne-sur-mer — sarà soppresso come si sopprime il germe di una ferocia di ieri che può ripetersi sotto altre forme oggi. L'amico, infatti, che appartiene verosimilmente all'OAS, gli ha confidato che la paura dei tempi

della guerra di Algeria va perpetuata in Francia per non allentare la tensione degli animi. Ed è a questo punto che Bernard uccide, perché altre infamie non si ripetano.

Il film è trattato, e deliberatamente se non sbaglio, con minori preziosità stilistiche che in *Marienbad*. Il regista sembra aver rinunciato alla scenografia disegnata valendosi di modesti interni « dal vero », e aver scelto il colore, senza porsi particolari problemi di composizione, proprio per portare avanti un discorso meno stilisticamente rigoroso, quasi da film di produzione corrente, almeno in apparenza: dove però i significati, come già si intuisce da quanto detto, sono assai più profondi. Anche la musica, che è di Hans Werner Henze, il musicista tedesco cui si deve una delle più interessanti opere moderne, « Elegia per poveri amanti », è apparentemente dimessa, nelle sue strofette cantate che si inseriscono tra una tappa e l'altra del racconto; ma con le sue sonorità lievi e soavi appare ricca di colore, e lascia emergere a pieno, nei brevissimi intermezzi, una personalità musicale delle più interessanti, che sembra coniugare con armonia il classico al moderno. La musica di Henze è quest'anno, di gran lunga, la « migliore » dei film in concorso come lo scorso anno lo fu, ma nessuno se ne accorse, quella di Petrassi. La composizione a mosaico del film — ha dichiarato Resnais — « vuol corrispondere alla frantumazione dei sentimenti da cui i personaggi sono afflitti, alla ricerca disordinata e ansiosa che ciascuno di essi fa del proprio passato, per dargli un senso, per dare un significato al proprio presente e trovare, se è possibile, una soluzione all'avenire ». Il film — ha aggiunto — « è da considerare realistico, perché la descrizione di un conflitto interiore, di una ricerca, di un'angoscia poggia sempre su un dato di partenza reale. L'angoscia che opprime i personaggi è l'angoscia della nostra civiltà, di quella civiltà dell'apparente felicità fondata su fragili basi, nella quale viviamo ». I personaggi — ha precisato — « mirano a riconoscere il loro passato per liberarsene. Per ottenere tale scopo, essi si cercano, si incontrano, si sfuggono lungo tutto il film, avendo sempre l'oscura consapevolezza che anche quando si sfuggono sono destinati fatalmente a ritrovarsi ».

La minore preziosità formale del film, in senso visuale, va in ogni caso a vantaggio della sostanza, che è più solida. L'allucinante episodio algerino, raccontato mentre si proietta un filmetto amatoriale sulla vita dei legionari al campo, dove tutto sa di scampagnata, di noncuranza, di cameratismo pacifico, mentre succedono

episodi terribili di morte e di tortura, è una espressiva trovata di regia. Le invenzioni di linguaggio di Resnais si ravvisano nelle scomposizioni di luoghi, personaggi e dialoghi. Durante un dialogo, che continua nella colonna sonora, il visivo mostra altre scene e altri personaggi, che poi si congiungono con quelli del dialogo precedentemente « visto » e senza interruzione « udito ». È una particolare forma compositiva assolutamente nuova, nel film, che continua le innovazioni espressive del Resnais.

Dragées au poivre (Confetti al pepe) di J. Baratier (Francia).

In *Dragées au poivre* di Jacques Baratier, il cui assunto è del tutto diverso, meno impegnativo, saporitamente caricaturale, e che vuol essere parodia del film-inchiesta, abbiamo trovato tutto lo spirito e spesso anche i volti e i modi del *cabaret* e dello *chansonnier* parigino. Ci si diverte come in una *boîte* all'epoca della « Rose rouge ». I « numeri » sono trattati con eleganza, gusto, e conditi di gradevole musica. Alcuni sono del tutto estranei allo spirito stesso dello spettacolo. Ma questo avviene quasi di regola in tutte le « riviste » più spassose. Non v'è arte né pensiero, ma ironia e divagazione, capacità di intrattenere e di divertire. La forma è libera, quasi felliniana (dalla *Dolce vita* a *Otto e mezzo*). Tra i numeri più riusciti vanno ricordati quelli del regista, della dama e del legionario, e dei mariti-bambinaie, che soltanto la partecipazione di attori di classe (un François Perier, una Simone Signoret) potevano rendere così gustosamente. Tra gli attori, che sono una legione, (e qualche decina di essi sono venuti alla prima veneziana in « Caravelle ») vanno segnalati anche Romolo Valli, Anna Karina, J. P. Belmondo, Monica Vitti, un nuovo comico: Guy Bedos, e un asso del teatro da cabaret: Jacques Dufilho. La satira si appunta sui film di Rouch e Reichenbach, di Vadim e Antonioni, su *West Side Story, L'année dernière a Marienbad,* e *Vivre sa vie.*

Mare matto di R. Castellani (Italia).

Un ruolo impegnativo ha avuto Gina Lollobrigida in *Mare matto* di Renato Castellani, dove è la proprietaria belloccia, ma vicina a sfiorire, di una sordida pensione, che il caso fa imbattere in uno scatenato Belmondo. Anche Castellani ha voluto puntare sul *divertissement,* accompagnando nelle soste prima dell'imbarco e nel viaggio alcuni marinai delle « carrette » del Tirreno. Il dialogo raccoglie le espressioni più volgari, o più immaginose, che si siano mai sentite sugli schermi: « s'è pipato mezza Europa », « non mi rompere ... con quel che segue », « il budello di su' ma' », sono alcuni tra i fiori dell'assai libero eloquio dei marinai e portuali livornesi, qui rappresentati.

Naturalmente il pubblico ride. È difficile non ridere — se proprio non si inorridisce — anche in una scena di strada, quando sono alcuni poco pàvidi popolani, pronti alla battuta, a partecipare a un alterco. Ma sappiamo, in casi del genere, che non siamo di fronte a un'opera artistica. In taluni momenti il film scade nel farsesco, nel boccaccesco, e anche nel trito: per esempio nell'episodio delle botti di vino siciliano, prima succhiate ingordamente, poi gettate a mare per superare le avversità del viaggio tempestoso.

Dal film, il marinaio livornese, che poi è impersonato da J. P. Belmondo, esce in una scolpita figura fatta di plebea sfrontatezza e virilità. E il ruolo, naturalmente, è di quelli che si addicono di più al « tipo » rivelato da *A double tour* (A doppia mandata, 1959).

Non si può dire che Castellani sia voluto tornare ai temi di *Due soldi di speranza,* perché qui manca ogni fondo sentimentale e di grazia, nel popolaresco, che facevano di quella lontana commedia dialettale le qualità migliori. È una scorreria nel comico quotidiano della vita popolaresca, vissuta senza la mascheratura e i falsi ritegni del mondo borghese. Ma gli manca lo « stile » dei nostri dialettali maggiori.

Omicron di U. Gregoretti (Italia).

Accenti farseschi, e taluni assai rivistaioli (come il ballo dell'operaio con la moglie del caposquadra, le « corna », l'arrivo degli alpini bevitori) ha anche *Omicron* di Ugo Gregoretti. Si tratta di un film fantascientifico con una sorprendente trovata iniziale — un operaio di uno stabilimento torinese è « occupato » mentalmente da un marziano — ma che poi si rivela improvvisato, approssimativo, incompleto, tanto che il regista ha dovuto rimettervi le mani dopo l'insuccesso veneziano.

Vi sono, naturalmente, spunti di un certo spirito, o che comunque incontrano facilmente il gusto dello spettatore: per esempio la sequenza delle utilitarie. Ma dell'anticonformista Gregoretti TV non sopravvive che il critico del costume. Il film si perde nel finale, e finisce nel caos: proprio come i discorsi nell'etere dei suoi marziani.

Abbiamo elogiato le selezioni britannica e francese, e altrettanto avremmo potuto dire di quella italiana se ci si fosse limitati a presentare poco più di tre film, tra cui naturalmente *Le mani sulla città,* e *Il terrorista,* di cui si parlerà nella rassegna delle « opere prime ». Ma accanto ad esse non sfigura affatto quella spagnola, anche se la sua scuderia non sembra ancora arricchirsi, tanto che

ripropone i due conosciuti dioscuri: Luis Garcia Berlanga e Juan Antonio Bardem.

El verdugo (La ballata del boia) di L. G. Berlanga (Spagna).

El verdugo di Berlanga racconta la faceta e amara istoria di un giovane becchino (Nino Manfredi) costretto dalle circostanze a diventare boia, sulle orme del suocero (Josè Isbert). Si avverte nel film un *humour* che, pur nato da *Calabuch* e *Benvenuto Mister Marshall,* si lista a lutto come nel *Pisito* e nel *Cochesito* o nello *sketch* spagnolo delle *Quattro verità.* Il vero *meneur du jeu,* cioè, pare qui piuttosto il soggettista Rafael Azcona. L'ironia di Berlanga resta bonaria. « Ti abituerai, ti abituerai! » dice il vecchio *verdugo* al suo discepolo avvilito di aver fatto uso per la prima volta della *garrota,* uno strumento di tortura dei più raccapriccianti, tornato oggi tristemente d'attualità. Con Ferreri, altro regista dei soggetti dell'Azcona, tutto, non v'è da dubitarne, avrebbe avuto un'accentuazione più corrosiva. Alcune scene, peraltro, vanno oltre l'intenzione caricaturale: come quella in cui boia e condannato si avviano al luogo dell'estremo supplizio, ma è il giustiziere che va sorretto e consolato, non il prigioniero.

Altre sono tirate più in fretta, ed hanno minore effetto: come il finale col suo *yacht* di gitanti che si allontana festosamente, mentre il nuovo « *verdugo* » resta inconsolabilmente afflitto per avere ormai adempiuto alla sua prima missione.

Nino Manfredi, nel doppiato spagnolo, perde un po' del suo sapore naturale. Il vecchio « boia » conferma la spontanea espressività di un « tipo » eccezionale, che ogni volta ritroviamo, nei film spagnoli, efficace, autentico, e insostituibile.

Nunca pasa nada di J. A. Bardem (Spagna).

Bardem, che altre volte è apparso più rigoroso e audace di Berlanga, è in *Nunca pasa nada* di una quasi banale ovvietà. Il suo mondo di provincia, così vivo e pieno in *Calle Mayor,* finisce per diventare in *Nunca pasa nada* convenzionale. Il suo medico che si innamora della ballerina di passaggio, e che fa di tutto per trattenerla nella clinica, è quasi ridicolo, a scapito del suo prestigio professionale, così infantilmente da lui stesso vilipeso, e condiziona seriamente la credibilità della storia e il successo della pellicola. Il film ha lasciato un po' tutti delusi e indifferenti, quanto, invece, Berlunga è apparso tuttora brioso, agile; capace di rinnovarsi, e, per merito dell'Azcona, perfino mordente.

In Bardem pare che la critica attutita del mondo provinciale, visto crepuscolarmente, rassegnatamente, senza una vera e propria carica emotiva, si risolva in una accettazione che sarà anche polemica

nel falso-scopo, ma che appare manierata e, quali che siano le intenzioni del regista, improduttiva.

Tengoku-to-jogoku (t. l.: Tra cielo e inferno) di A. Kurosawa (Giappone).

Un discorso di stima, ma non privo di riserve, si può fare anche per i due film presentati dalla produzione nipponica: *Tengoku-to-jogoku* (t. l.: Tra cielo e inferno) di Akira Kurosawa e *Ningen* (t. l.: L'uomo) di Kaneto Shindo. Se i giapponesi non hanno ottenuto quest'anno i consensi di precedenti edizioni è perché il loro maggiore regista, Kurosawa, non ha mandato che un « poliziesco », tratto da un romanzo americano, in cui vi erano da ammirare un originale inizio, la scena, cioè, nella casa del fabbricante di scarpe che domina la città (come quella del napoletano Edoardo Nottola), una magistrale tecnica (si ricordino le sequenze del treno o dei fumatori d'oppio) e una recitazione varia (dove si distingue, con Toshiro Mifune, un nuovo e suggestivo attore: Tsutomu Yamasaki); ma che non usciva, nei limiti della tecnica descrittiva impiegata, dall'ordinario. Inutilmente, infatti, lo scenario cerca di conferire al film, nel finale, un significato di sapore universale, che sia giustificazione di chi è costretto a delinquere, per « avere », e accusa contro chi si difende, per « conservare ».

Il film di Kurosawa indica in maniera piuttosto chiara la distinzione tra *film di trattenimento* e *film d'arte*. Il primo intrattiene, divaga, diverte (come appunto accade a *Tengoku-to-jogoku*). Il secondo rientra senza concessioni d'altro genere nella sfera artistica. Naturalmente anche il film di trattenimento ha la sua ragione d'essere, come è facile affermare che non si può vivere di sola arte. Anzi, nei casi migliori, necessita di un notevole livello professionale, fa sfoggio di tecnica elaborata e anelante alla perfezione, e quindi necessita di un impegno che è alla radice stessa dell'opera d'arte.

Ningen (t. l.: L'uomo) di K. Shindo (Giappone).

Se *Tengoku-to-jogoku* è un film di trattenimento riuscito, *Ningen* di Kaneto Shindo è un film d'arte mancato. Il delicato poeta di *Hadaka no shima* (L'isola nuda, 1961) racconta in *Ningen* la storia di un naufragio, che coinvolge un anziano capitano, un adolescente, e un marinaio e una donna incapaci a resistere e ad aspettare, e quindi ribelli. I giorni passano nell'oceano, sulla navicella alla deriva, e il marinaio, secondato dalla donna, concepisce l'idea di mangiare il più giovane, che viene ucciso. La sofferenza porta i due ammutinati a compiere atti bestiali, ma il ritorno alla civiltà, una volta salvati, è anche ritorno alla dignità umana. I due assassini, inorriditi del loro gesto, impazziscono e si uccidono. Il capitano simboleggia la forza d'animo dell'uomo, incrollabile, indistruttibile. Il

film ha belle pagine, di grande solennità, ma anche cedimenti di gusto, ciò che in *Hadaka no shima* non era accaduto mai. Non si tollerano, ad esempio, certi inserti, addirittura ingenui, di cibi succolenti, che appaiono agli affamati come miraggi, nelle loro fantasticherie di naufraghi, indeboliti e abbrutiti. I corpi dei naviganti, dopo settimane alla deriva, privi di cibo, non fanno mai pensare al vero digiuno. Il commento musicale, eccessivamente moderno, anzi jazzistico, appare inappropriato. Non si ricorda, di superbo, che la sequenza della tempesta, e, poi, il senso della solitudine oceanica. Ed il significato del film, che non manca di nobiltà: l'uomo può arrivare in fondo, ma riesce a risollevarsi e a salvarsi; nella conservazione del senso della religiosità può trovare il sostegno più sicuro alla sua naturale debolezza.

La partecipazione dei paesi dell'Europa Orientale si limitava a due film sovietici di cui uno, *Vstupijenije,* è già stato da noi ricordato, e a due provenienti, rispettivamente, da Polonia e Cecoslovacchia.

Zlade kapradi (t. l.: La felce d'oro) di J. Weiss (Cecoslovacchia).

Zlade kapradi (t. l.: La felce d'oro) di Jiri Weiss è una favola (su schermo largo) piena di preziosità formali; ma è un soggetto che avremmo visto più volentieri ripreso da Jiri Trnka, l'autore di *Staré povesti ceské* (t. l.: Vecchie leggende cèche, 1953). Così come si presenta, riporta indietro di molti anni una produzione che per tanti casi ci è sembrata altre volte più avanzata. Il pastore Jura, in virtù di una felce d'oro donatagli dalla ninfa Silvana, diventa un prode capitano dell'esercito asburgico e compie mirabolanti imprese contro i turchi; ma la perfida figlia del generale, invaghitasi di lui, venuta a conoscere il suo amore silvestre prima lo respinge, poi lo deride. Jura, che ora si è innamorato della crudele ragazza, disperato brucia la camicia fatata dove è nascosta la felce che finora gli ha permesso di essere invulnerabile. E alla nuova impresa soccombe: trovato in una uniforme straniera viene condannato a morte quale traditore. Il suo corpo finirà nel Danubio. Ma Jura non è morto. Si riprende e torna nel bosco a trovare la sua ninfa, che non vi è più perché trasformata in albero. E Jura si dispera invano. La favola non ha il rituale lieto fine.

Si può essere in disaccordo sulla ispirazione che questa volta ha condotto Jiri Weiss, dopo opere dense e significanti come *Hra o zivot* (t. l.: La vita in giuoco, 1956), *Vlci jâma* (La tana del lupo, 1958), *Romeo, Julie a tma* (Giulietta, Romeo e le tenebre, 1960) a occuparsi di un soggetto favolistico che sembrava a

lui meno congeniale. D'altra parte Weiss non è insolito a salti di gusto e deviazioni stilistiche. Sono peraltro queste scelte imprevedibili che fanno di lui un regista eclettico dalle idee — in senso estetico — poco ferme. L'unità resta nella sua tecnica fatta di mestiere e d'eleganza, di fattura irreprensibile e di sicurezza.

Milczenie (t. l.: Il silenzio) di K. Kutz (Polonia).

Il polacco Kazimierz Kutz è il realizzatore di *Milczenie* (t. l.: Il silenzio), un film ermetico che potrebbe essere considerato come un invito ad « assumere le proprie responsabilità ».

Racconta qualcosa di molto oscuro e di vagamente allegorico, ma senza riuscire a dare un vero senso al suo film: ove si allude al « silenzio » di un sacerdote che per pavidità, o per tornaconto, non dice la verità nei confronti di un giovane accusato ingiustamente di avergli fatto un attentato, e rimasto cieco per lo scoppio di una bomba. Il film può essere interpretato in vari modi, per la sua ambiguità, incompletezza, e mancanza di chiarezza: e anzitutto come allusione alla particolare condizione di ambiguità della chiesa polacca, costretta dalla convivenza a sotterfugi e silenzi. Non è un soggetto originale, perché il Kutz l'ha desunto da un romanzo di Jerzy Szczygiel. E poiché lo stesso Szczygiel ha partecipato alla sceneggiatura si deve concludere che imputabili ad entrambi sono le carenze dello scenario, mentre il Kutz non l'ha tradotto che con una rappresentazione inadeguata e con una psicologia incomprensibile. Lo spirito dell'opera riconduce al mondo di Vajda, dove non è che guerra o persecuzione, costrizione e sofferenza. Siamo nel dopoguerra, quì, ché l'azione è situata nel 1945, ma i personaggi sembrano usciti da ripari, nascondigli, e perfino fogne, nel simbolo di ciò che difende, che occulta, che prolunga la sofferenza e che degrada. Il film ha comunque belle immagini, specie quelle dei paesaggi nevosi, nel finale, ed una certa capacità di sintesi: ma resta sempre sul piano della esercitazione volonterosa e della comunicazione irraggiunta, o della reticenza.

Bolsciaija doroga (t. l.: La strada maestra) di Y. Ozerov (U.R.S.S.).

Bolsciaija doroga (t. l.: La strada maestra) di Youri Ozerov ha un buono spunto di partenza: la vita dello scrittore Jaroslav Hasek, creatore del « Soldato Schweik ». Il tono prescelto è quello della commedia, ma Youri Ozerov, che è allievo di Grigori Aleksandrov, la realizza con modestia di linguaggio e limitata intuizione artistica. Basta vedere gli inserti a disegno animato, di palese grossolanità. Il film è realizzato in co-produzione cèco-sovietica ed alcune riprese sono eseguite nella straordinaria scenografia del « castello » di Praga. Forse una mano più esperta avrebbe potuto ricavare dal

soggetto molto di più. Le *gags* sono spesso note. L'attore Joseph Abraham caratterizza bene lo spirito dello scrittore, incarnandolo con disinvolto umorismo. Il film funziona abbastanza scorrevolmente nella prima parte, allorché gli austro-ungarici fanno le spese dell'ironia di Hasek. Quando il cèco (quanto le sue proprie esperienze in uniforme smebrano determinanti, per la creazione di quel personaggio, Schweik, che lo renderà celebre!) entra in territorio russo, sembra muoversi su una pedana obbligata di convenzioni che attutiscono l'*humour*. E il film perde lo slancio che inizialmente aveva.

Hud **(Hud, il selvaggio) di M. Ritt (U.S.A.).**

Resta ora da dire dei due film statunitensi. *Hud* di Martin Ritt è un lamento funebre per il film *western*. Ci mostra come sia ormai definitivamente scomparsa, nel West, una generazione di uomini valorosi e generosi. I proprietari di terre, oggi, non hanno più nulla di certi cavalieri senza macchia e senza paura. La loro vita — come quella del poco romantico Hud (Paul Newmann ne dà una caratterizzazione efficace) — è tutto un calcolo, e alle mandrie di bovini preferiscono il petrolio. Film dignitoso, ma acceso di una tiepida fiamma. Curiosi paralleli, tra il West di ieri e quello di oggi, si stabiliscono: non più *rodeos* coi tori, ma coi porci; canzoni cantate al cinema in coro durante gli intervalli (« Oh my Susannah ») non già attorno a un fuoco, in una sosta notturna nella prateria; il *drug-store* ha preso il posto del *saloon,* come la coca-cola dell'alcool e l'auto del cavallo. Anzi, all'inizio, si comincia con un cavallo; ma è autotrasportato. Le armi da fuoco non tuonano più contro i fuori legge o gli indiani; ma per sterminare un disgraziato branco, affetto miserabilmente da afta epizootica. Fine più ingloriosa, per il western, non ci poteva essere: ed a maggior ragione in quanto si intende che tutte queste osservazioni e confronti, condensate dallo scenario, non del tutto malamente, provengono dalla osservazione diretta della realtà.

***The Cool World* di S. Clarke (U.S.A.).**

La pellicola « indipendente » che rappresentava con *Hud* la produzione U.S.A. non è sembrata giuocare una parte di valida antagonista verso un film che eredita la tradizione hollywoodiana, e blandamente cerca di rinnovarla. *The Cool World* di Shirley Clarke propone un mondo già noto, quello di *The Quiet One* di Sidney Meyers, nella storia di un piccolo negro che vuole conquistare una propria personalità procurandosi una rivoltella e diventando capobanda. Ma la vicenda assume decisamente, verso il finale, l'intreccio di *West Side Story.* È merito della Clarke, che viene dal documentario, di darci una visione densa, « diretta », del quartiere di

Harlem: uno sguardo in profondità che avremmo voluto, se possibile, anche più documentario, a scapito del racconto (di Baird Bryant) che costringe una rara capacità, come quella di Shirley Clarke, di saper vedere con occhi autentici la realtà, nelle direzioni obbligate del « romanzato ».

Il film ha una sua naturale ed erompente vitalità, come accade miracolosamente, del resto, a quasi tutti gli spettacoli creati con la partecipazione di attori esclusivamente negri: vitalità che nasce a volte — come accadeva in *The Connection* della stessa Clarke — anche dal rovente e dal sordido, come i fermenti di uno sporco ribollente. La violenza fine a se stessa, dei ragazzi negri erompe da un senso di esclusione e di isolamento: quello stesso cui allude il termine « *cool* » (freddo, ma isolato, escluso) del titolo.

Nel film risaltano, a scapito della trama, come dicevamo, e quali fatti inequivocabilmente positivi, le influenze e le conseguenze della pratica del cinema diretto e del *cinéma-verité* (mescolati col *free cinema*): cioè di quel tipo di film-inchiesta che, negli ultimi giorni della Mostra, è stato anche meglio esemplificato da un gruppo di pellicole, per la magior parte fuori concorso (su cui viene riferito a parte): le quali hanno costituito una delle « attrazioni » e delle caratteristiche positive della « ventiquattresima ».

* * *

La giuria internazionale della XXIV Mostra d'arte cinematografica di Venezia, composta da Arturo Lanocita (Italia), presidente, e da Guido Aristarco (Italia), Piero Gadda Conti (Italia), Sergei Gerasimov (U.R.S.S.), Hidemi Kon (Giappone), Lewis Jacobs (U.S.A.), Claude Mauriac (Francia), ha assegnato i premi come segue:

LEONE D'ORO DI SAN MARCO: *Le mani sulla città* di Francesco Rosi (Italia), che « con impegno civile e con costante concitazione drammatica illustra e denuncia aspetti deplorevoli di una penosa situazione sociale »;

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: *ex-aequo* a *Le feu follet* di Louis Malle (Francia), « esemplare adattamento di un'opera letteraria al linguaggio cinematografico », e a *Vstuplijenije* (t. l. Introduzione alla vita) di Igor Talankin (U.R.S.S.), che, « con fervore umano, affronta i problemi della sofferenza degli adolescenti travolti nella tragedia della guerra »;

COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Delphine Seyrig « per la sottile umanità con cui ha aderito al personaggio della protagonista di *Muriel ou Le temps d'un retour* di Alain Resnais (Francia) »;

COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Albert Finney « per la causticità e la freschezza della sua interpretazione nel festoso e saporoso film *Tom Jones* di Tony Richardson (Gran Bretagna) »;

PREMIO « OPERA PRIMA »: *ex-aequo* a *En söndag i september* (t. l. Una domenica di settembre) di Jörn Donner (Svezia) ed a *Le joli mai* di Chris Marker (Francia).

I film in concorso

TOM JONES — **r.:** Tony Richardson - **s.:** dal romanzo omonimo di Henry Fielding - **sc.:** John Osborne - **f.** (Eastmancolor): Walter Lasally - **m.:** John Addison - **int.:** Albert Finney (Tom Jones), Susannah York (Sophie Western), Hugh Griffith (Squire Western), Dame Edith Evans (Miss Western), Joan Greenwood (Lady Bellaston), Diane Cilento (Molly), George Devine (Squire Allworthy), David Tomlinson (Lord Fellamar), George A. Cooper (Fitzpatrick), Rosalind Atkinson (Signora Miller), Angela Baddeley (Signora Wilkins), Peter Bull (Thwackum), James Cairncross (Parroco Supple), Julian Glover (Northerton), Freda Jackson (Signora Seagrim), Rachel Kempson (Bridget Allworthy), Rosalind Knight (Signora Fitzpatrick), Wilfrid Lawson (Black George), Jack MacGowran (Partridge), John Moffat (Square), Joyce Redman (Signora Waters), Patsy Rowlands (Honour), David Warner (Blifil), Redmond Phillips (Avv. Dowling), Mark Dignam (Tenente), Avis Bunnage (padrona della Locanda «George»), Lynn Redgrave (Susan, della Upton Inn), Jack Stewart (MacLachlan), Michael Brennan (carceriere Jailor) - **p.:** Tony Richardson per la Woodfall Production / United Artists - **o.:** Gran Bretagna.

MILCZENIE (t.l. **Il silenzio**) — **r.:** Kazimierz Kutz - **s.:** dal romanzo omonimo di Jerzy Szczygiel - **sc.:** J. Szczygiel e K. Kutz - **f.:** Wieslaw Zdort - **scg.:** Ryszard Potocki - **m.:** Wojeiech Kilar - **int.:** Miroslaw Kobierzycki, Kazimierz Fabisiak, Elzbieta Czyzewska, Zbjgniew Cybulski, Maria Zbyszewka, Tadeusz Kalinowski, Edward Raczkowski, Stefan Wroncki, Zygmunt Zintel - **p.:** ZRF «Kadr» / Film Polski - **o.:** Polonia.

NUNCA PASA NADA — **r., s., sc:** Juan Antonio Bardem - **dial.:** J. A. Bardem, Juan Sastre, Henry Françoise Rey - **f.:** Juan Julio Baena Alvarez - **scg.:** Francisco Canet Cubel - **m.:** Georges Delerue - **mo.:** Margarita Lauvergeon de Ochoa - **int.:** Corinne Marchand (Giacomina), Antonio Casas (Enrico), Jean-Pierre Cassel (Giovanni), Julia Gutiérrez Caba (Giulia), Pilar Gomez Ferrer (Donna Eulalia), Maria Luisa Ponte (Donna Matilde), Ana Maria Ventura (Donna Assunta), Matilde Muñoz Sampedro (Donna Obdulia), Josefina Serratosa (Donna Rachele), Alfonso Goda (Peppe), Rafael Bardem (Don Marcellino), José Franco (Geronimo), Tota Alba (Monaca-infermiera), Gregorio Alonso (Emanuele) - **p.:** Cesareo Gonzalez, P. C., Società Anonima / Cocinor Films Marceau - **o.:** Spagna-Francia.

TENGOKU-TO-JOGOKU (t.l. **Tra cielo e inferno**) — **r.:** Akira Kurosawa - **s.:** dal romanzo «King's Ransom» di Ed McBain - **sc.:** Hideo Oguni, Ryuzo Kikushima, Eijiro Hisaita, A. Kurosawa - **f.** (Tohoscope): Choichi Nakai e Takao Saito - **m.:** Masaru Sato - **int.:** Toshiro Mifune (Gondo), Kyoko Kagawa (sua moglie), Tatsuya Nakadai (Tokura), Tatsuya Mihashi (Kawanishi), Yutaka Sada (Aoki), Kenjiro Ishiyama (Taguchi), Tsutomu Yamazaki (il criminale) - **p.:** Tomoyuki Tanaka e Ryuzo Hisaita per la Toho Co. - **o.:** Giappone.

ZLADE KAPRADI (t.l. **La felce d'oro**) — **r.:** Jiri Weiss - **s.:** da una fiaba di Jan Drda - **sc.:** J. Weiss e Jiri Brdecka - **f.** (Cinemascope): Bedrich Batkt - **scg.:** Karel Skvor - **m.:** Jiri Srnka - **int.:** Vit Olmer, Karla Chadimova, Dana Smutna, Frantisek Smolik, Cestmir Randa, Otomar Krejca, Josef Bek, Radoslav Brzobohatt, Jaroslav Vojta - **p.:** Jan Procharta ed Erich Svabik per la Ceckoslovensky Film - **o.:** Cecoslovacchia.

BILLY LIAR — **r.:** John Schlesinger - **s.:** dal romanzo e dalla commedia omonimi di Keith Waterhouse e Willis Hall - **sc.:** K. Waterhouse e W. Hall - **f.** (Cinemascope): Denys Coop - **scg.:** Ray Simm - **m.:** Richard Rodney Bennet - **mo.:** Roger Cherrill - **int.:** Tom Courtenay (Billy Fisher), Julie Christie (Liz), Wilfred Pickles (Geoffrey Fisher), Mona Washbourne (Alice Fisher), Ethel Griffies (nonna Florence), Finlay Currie (Duxbury), Rodney Bewes (Arthur Crabtree), Helen

Fraser (Barbara), George Innes (Eric Stamp), Leonard Rossiter (Shadrack), Gwendolyn Watts (Rita), Patrick Barr (Ispettore di Polizia MacDonald), Godfrey Winn (Disc Jockey), Ernest Clark (Direttore della prigione), Leslie Randall (Danny Boon), Anna Wing (Signora Crabtree), Elaine Stevens (Segretaria di Danny), George Ghent (P.R.O. di Danny) - **p. :** Joseph Janni per la Anglo Amalgamated - **p. a. :** Jack Rix - **o. :** Gran Bretagna.

VSTPLIJENIJE (t.l. **Introduzione alla vita)** — **r. :** Igor Talankin - **s. :** dai racconti « Valia » e « Volodia » di Vera Panova - **f. :** V. Vladimirov e V. Minaev - **m. :** A. Schnitke - **int. :** Boria Tokarev, Natacha Bogounova, N. Ourgant, Y. Volkov, Kolia Bourdiaev - **p. :** Mosfilm - **o. :** U.R.S.S.

MURIEL ou LE TEMPS D'UN RETOUR — **r. :** Alain Resnais - **s., sc., dial. :** Jean Cayrol - **f.** (Eastmancolor) : Sacha Vierny - **scg. :** Jacques Saulnier - **m. :** Hans Werner Henze - **mo. :** Kenout Peltier ed Eric Pluet -**int. :** Delphine Seyrig (Hélène), Jean-Pierre Kerien (Alphonse), Nita Klein (Françoise), Jean-Baptiste Thièrrée (Bernard), Claude Sainval (de Smoke), Laurence Badie (Claudie), Jean Champion (Ernest), Jean Dasté (l'uomo della capra), Martine Vatel (Marie-Dominique) - **p. :** Argos Films-Alpha Productions-Eclair-Les films de la Pléiade / Dear Film - **o. :** Francia-Italia.

EL VERDUGO (La ballata del boia) — **r.** e **s. :** Luis Garcia Berlanga - **sc.** e **dial. :** L. G. Berlanga, Rafael Azcona, Ennio Flaiano - **f. :** Tonino Delli Colli - **scg. :** José Antonio de la Guerra - **m. :** Miguel Ansis Arbo - **mo. :** Alfonso Santacana - **int. :** Nino Manfredi (José Luis), Emma Penella (Carmen), José Isbert (Amedeo), José Luis Lopez Vazquez (Antonio), Angel Alvarez (Alvarez), Maria Luisa Ponte (Stefania), Maruja Isbert (Ignazia), Julia Caba Alba (Signora della prima costruzione), Xan das Bolas (Guardiano delle costruzioni), José Sazatornil (Amministratore), Lola Gaos (Signora della seconda costruzione), Chus Lampreabe (Signora della terza costruzione), Félix Fernandez (Primo sacrestano), Alfredo Landa (Secondo sacrestano), José Luis Coll (Organista) - **p. :** Naga Films / Zebra Films - **o. :** Spagna-Italia.

NINGEN (t.l. **L'Uomo)** — **r.** e **sc. :** Kaneto Shindo - **s. :** da un racconto di Yayoko Nogami - **f. :** Kiymomi Kuroda - **m. :** Hikaru Hayashi - **int. :** Nobuko Otowa, Taiji Tonoyama, Keu Yamamoto - **p. :** Kinday-Eigakyokai Film - **o. :** Giappone.

MARE MATTO — **r. :** Renato Castellani - **s.** e **sc. :** R. Castellani, Leo Benvenuti, Piero Bernardi - **f. :** Toni Secchi - **scg. :** Luigi Scaccianoce - **m. :** Nino Rota - **int. :** Gina Lollobrigida (Margherita), Jean-Paul Belmondo (il livornese), Tomas Milian (Efisio), Odoardo Spadaro (Drudo Parenti), Noël Roquevert, Piero Morgia, Vincenzo Musolino, Anita Durante, Rossana Di Rocco, Michele Abruzzo - **p. :** Franco Cristaldi per la Lux-Vides / Film Ariane - **o. :** Italia-Francia - **d. :** Paramount Films.

THE COOL WORLD — **r.** e **mo. :** Shirley Clarke - **s. :** dal romanzo omonimo di Warren Miller e dal dramma omonimo di W. Miller e Robert Rossen - **sc. :** S. Clarke e Carl Lee - **f. :** Baird Bryant - **scg. :** naturale - **c. :** Gertha Brock - **m. :** Mal Waldron, Dizzy Gillespie, Yusef Lateef, Arthur Taylor, Aaron Bell - **int. :** Hampton Clanton (Duke), Yolanda Rodriguez (LuAnne), Bostic Felton (Rod), Gary Bolling (Littleman), Carl Lee (il prete), Clarence Williams (Blood), John Marriott (Hurst), Gloria Foster (Signora Custis), Georgia Burke (Grandma), Charles Richardson (Beep Bop), Ronald Perry (Savage), Bruce Edwards (Warrior), Lloyd Edwards (Foxey), Teddy McCain (Saint), Ken Sutherland (Big Jeff), Joe Oliver (Angel), Claude Cave (Hardy), Bert Donaldson (Forty-five), Billy Taylor (Mission), J. C. Lee (Coolie), Mel Stewart (Conman), Joseph Dennis (Douglas Thurston), Richard Ward (Speaker), Milton Williams (venditore di meloni), Jay Brooks (padre di Littleman), Val Besoglio e Vic Romano (gangsters), Dean Cohen, Peter De Anda, Alan Mercer, William Canegata (poliziotti), Evadney Canegata (Theta) - **p. :** Fred Wiseman per la « The Cool World » Company - **o. :** U.S.A.

LE FEU FOLLET (Fuoco fatuo) — **r.** e **sc.**: Louis Malle - **s.**: dal romanzo omonimo di Drieu La Rochelle - **f.**: Ghislain Cloquet - **scg.**: Bernard Evein - **m.**: Erik Satie - **mo.**: Suzanne Baron - **int.**: Maurice Ronet (Alain Leroy), Léna Skerla (Lydia), Yvonne Clech (Signorina Farnoux), Hubert Deschamps (d'Averseau), Jean-Paul Moulinot (Dottor La Barbinais), Mona Dol (Signora La Barbinais), Pierre Moncorbier (Moraire), René Dupuy (Charlie), Bernard Tiphaine (Milou), Bernard Noël (Dubourg), Ursula Kubler (Fanny), Jeanne Moreau (Jeanne), Alain Mottet (Urcel), François Gragnon (François Minville), Romain Bouteille (Jérôme Minville), Jacques Sereys (Cyrille Lavaud), Alexandra Stewart (Solange), Claude Deschamps (Maria), Tony Taffin (Brancion), Henri Serre (Frédéric) - **p.**: Nouvelles Editions de Films / Arco Film - **o.**: Francia-Italia - **d.**: regionale.

OMICRON — **r.**, **s.**, **sc.**: Ugo Gregoretti - **f.**: Carlo Di Palma - **scg.**: Carlo Gentili - **m.**: Piero Umiliani - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Renato Salvatori (Omicron, Angelo Trabucco), Rosemary Dexter (Lucia), Gaetano Quartaro (Midollo), Mara Carisi (Signora Midollo), Ida Serasini (Vedova Piattino), Calisto Calisti (Torchio), Dante Di Pinto (Commissario) - **p.**: Franco Cristaldi per la Lux Film-Ultra-Vides - **o.**: Italia - **d.**: Paramount Films.

THE SERVANT — **r.**: Joseph Losey - **s.**: dal racconto omonimo di Robin Maugham - **sc.**: Harold Pinter - **f.**: Douglas Slocombe - **scg.**: Ted Clements - **c.**: Beatrice Dawson - **m.**: Johnny Dankworth - **mo.**: Reginald Mills - **int.**: Dirk Bogarde (Barrett), Sarah Miles (Vera), Wendy Craig (Susan), James Fox (Tony), Catherine Lacey (Lady Mounset), Richard Vernon (Lord Mounset), Ann Firbank (donna di società), Doris Knox (la donna più anziana), Patrick Magee (Bishop), Jill Melford (la donna più giovane), Alun Owen (il prete), Harold Pinter (uomo di società), Derek Tansley (capo cameriere), Brian Phelan (uomo in tuba), Hazel Terry, Philippa Hare, Dorothy Bromiley, Alison Seebohm, Chris Williams, Gerry Duggan - **p.**: Joseph Losey e Norman Priggen per la Springbok Production - **o.**: Gran Bretagna.

BOLSCIAIJA DOROGA (t.l. **La strada maestra**) — **r.**: Youri Ozerov - **s.** e **sc.**: Guéorgui Mdivani - **f.**: Igor Cernykn - **m.**: Kachaturian - **int.**: Inna Goulaya, Iozeph Abrham, Roudolph Grouchinskij, Youri Yakovlev - **p.**: Mosfilm - **o.**: U.R.S.S.

DRAGÉES AU POIVRE (Confetti al pepe) — **r.**: Jacques Baratier - **s.** e **sc.**: J. Baratier e Guy Bedos - **adatt.**: Eric Ollivier - **dial.**: G. Bedos ed E. Ollivier - **f.**: Henri Decae - **m.**: Swingle - **int.**: Guy Bedos (Gérard), Daniel Laloux (Gaby), Elisabeth Wiener (Frédérique), Jean-Pierre Marielle (Mr. Rakanowski), Jean-Marc Bory (l'homo-micro), Sophie Daumier (Jackie), Francis Blanche (Franz), Alexandra Stewart (Anna, la ragazza di copertina), Rita Renoir (l'etnologa), Marina Vlady (una radio-taxi-girl), François Périer (primo bambinaio), Jean Richard (secondo bambinaio), Jacques Dufilho (Mr. Alfonso), Romolo Valli (Signor X), Pascale Roberts (l'« effeuilleuse »), Françoise Brion (la « striptifiste »), Andréa Parisy (l'« éplucheuse »), Valerie Lagrange (la spogliarellista), Sophie Desmarets (Lulù, la pianista), Monica Vitti (Ella), Roger Vadim (Lui), Georges Wilson (Casimir), Anna Karina (la povera (Gisèle), Claude Brasseur (uno stagnino d'amore), Simone Signoret (la signora Geneviève), Jean-Paul Belmondo (Raymond la Legione), Jean Babilée (il capo), Anne Doat (la giornalista) - **p.**: Pierre Kalfon per Les Films Number One / Compagnia Cinematografica Cervi - **o.**: Francia-Italia - **d.**: Cineriz.

LE MANI SULLA CITTÀ — **r.**: Francesco Rosi - **s.** e **sc.**: Piero Canevari, Enzo Forcella, Raffaele La Capria, F. Rosi - **f.**: Gianni Di Venanzo - **m.**: Piero Piccioni - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Rod Steiger (Edoardo Nottola), Salvo Randone, Guido Alberti, Carlo Fermariello, Angelo D'Alessandro, Guglielmo Metafora, Marcello Cannavale, Alberto Conocchia, Terenzio Cordova, Dante Di Pinto, Gaetano Grimoldi Filioli, Dany Paris - **p.**: Galatea - **o.**: Italia - **d.**: Warner Bros.

HUD (Hud, il selvaggio) — **r.**: Martin Ritt - **s.**: dal romanzo « Horseman, Pass By » di Larry McMurty - **sc.**: Irving Ravetch e Harriet Frank jr. - **f.** (Panavision): James Wong Howe - **scg.**: Hal Pereira e Tambi Larsen - **arred.**: Sam Comer e Robert Benton - **m.**: Elmer Bernstein - **mo.**: Frank Bracht - **int.**: Paul Newman (Hud Bannon), Melvyn Douglas (Homer Bannon), Patricia Neal (Alma), Brandon de Wilde (Lou Bannon), John Ashley (Hermy), Whit Bissell (Burris), Crahan Denton (Jesse), Val Avery (Jose), Sheldon Allman (Thompson), Pitt Herbert (Larker), Peter Brooks (George), Curt Conway (Truman Peters), Yvette Vickers (Lily Peters), George Petrie (Joe Scanlon), David Kent (Donald), Frank Killmond (Dumb Billy) - **p.**: Martin Ritt e Irving Ravetch per la Salem-Dover Productions e Paramount Pictures - **o.**: U.S.A. - **d.**: Paramount Films.

(a cura di LEONARDO AUTERA)

Tra realtà ed evasione i film fuori concorso

di GIACOMO GAMBETTI

Con una disposizione regolamentare del 5 agosto 1963 il Presidente della Biennale di Venezia, sentito il parere del Direttore della XXIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, oltre a aumentare da 28 a 32 il numero massimo dei film, stabilì che potevano concorrere al « Premio Opera Prima » anche le *opere prime* presentate fuori concorso. Tale disposizione, a quella data, era dettata dalla già concreta circostanza che sulle nove opere prime della Mostra (o sette e mezzo, sussistendo alcuni dubbi, come diremo, riguardo a *Le joli mai* e *Il demonio*) nessuna sarebbe apparsa « in concorso ».

Il Regolamento della XXIV Mostra di Venezia è l'evidente frutto di un compromesso che Luigi Chiarini, incaricato della Direzione a 1963 inoltrato, ha trovato già concluso, con la sola possibilità di cercare l'applicazione migliore di norme che, di per sé, non favorivano le opere e le iniziative più spregiudicate. Nella concorrenza tra film designati ufficialmente e film invitati in concorso, quelli sacrificati sono stati i film dei registi nuovi, su cui né gli organismi nazionali ufficiali né la Direzione della Mostra, evidentemente, hanno creduto opportuno — o potuto — contare in modo deciso, con una attenta ricerca. È successo, così, che quest'anno il settore delle opere prime è stato utilizzato soprattutto per accontentare il cinema italiano (ma tre almeno, delle cinque novità, potevano esserci risparmiate), mentre le *altre* cinematografie sono state solamente la francese, la svedese, l'americana (rispettivamente due film, uno, uno). Questi discorsi così terra terra e statistici sono forse noiosi, ma importanti sotto un aspetto più ampio, perché investono una situazione produttiva di cui i film sono espressione sintomatica.

Il cinema italiano del '63 attraversa un periodo di crisi produttiva e organizzativa non ancora superato, a cui alcuni registi si sono ribellati con la ricerca di nuovi impulsi e di accesi fermenti di idee. E per quanto riguarda la qualità delle opere, mentre alle spalle franano o sono franate molte strutture industriali e commerciali, e assai più di quel che pubblicamente si sia saputo, la situazione di oggi non è più seria del solito. È pur vero, d'altra parte, e non solo per il cinema italiano, che le incertezze e gli squilibri politici e sociali in cui viviamo influiscono vivamente sulle scelte e sulle decisioni degli autori, e che soltanto i più scrupolosi e i più chiari di idee e di princìpi possono essere in grado di non lasciarsi andare alle facili concessioni, ai prodotti di serie sull'antica mitologia o sulle esibizioni erotiche nelle varie città del mondo.

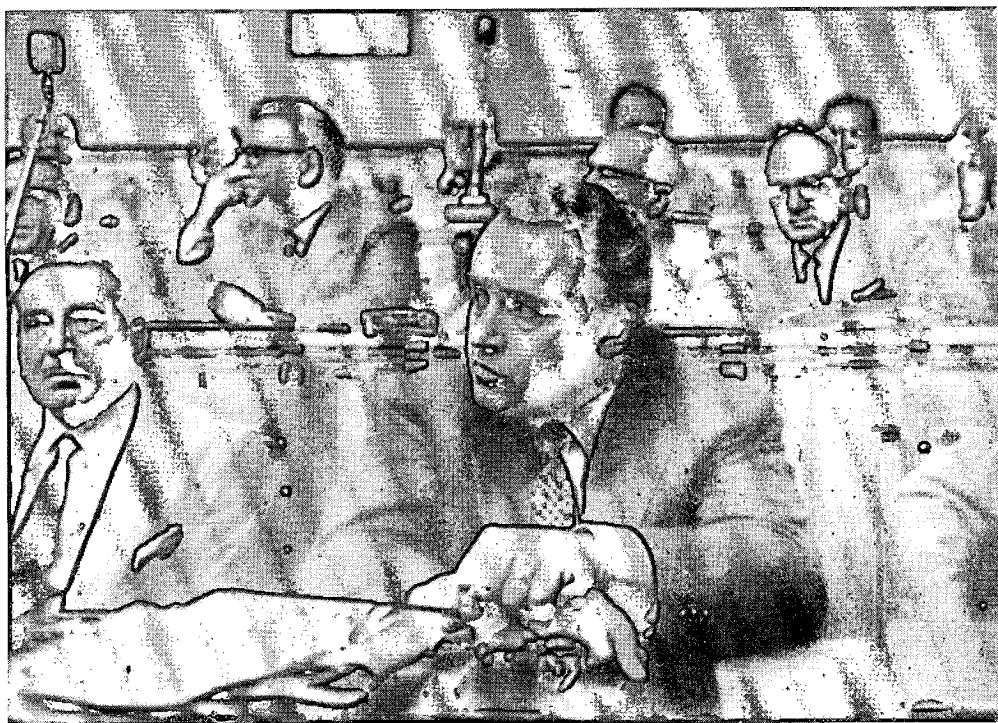
Il demonio di B. Rondi (Italia).

Chiariamo una delle riserve cui abbiamo fatto cenno più sopra: Brunello Rondi, regista de *Il demonio,* non è alla sua opera prima, non fosse altro perché ha diretto, in collaborazione con Paolo Heusch, un film (1962), *Una vita violenta*; ha inoltre una vasta esperienza di cinema, e fra l'altro è collaboratore alla sceneggiatura, come si sa, di molti film di Fellini. È chiaro, comunque, che de *Il demonio* si può e si deve parlare in sede critica, indipendentemente ... dall'anzianità del suo autore. Da Brunello Rondi, allora, diciamolo subito, ci attendevamo di più e di meglio. La sua è sempre, notoriamente, una problematica di carattere metafisico-spirituale che si manifesta dialetticamente, con lo scrivere e col rappresentare, con la filosofia e col dramma sacro. Gli obiettivi già raggiunti concorrono a far considerare Rondi uno studioso e un uomo di spettacolo serio e attento alle implicazioni meno ovvie e meno comuni: ma l'impressione più immediata e più duratura, a proposito del *Demonio,* è invece di opposta natura. Il film ha, almeno agli inizi, un carattere etnografico-sociologico, ma poi scade su toni di assai minore autorevolezza, in virtù di vari errori di misura e di interpretazione. Il fenomeno del tarantolismo, delle ossessioni erotiche e religiose di certe contrade del sud, è degno di essere non solo studiato dallo scienziato e dallo psicologo, ma anche conosciuto e discusso dal pubblico, nelle sue emozioni e nelle sue manifestazioni di ampio afflato spettacolare. Il cortometraggio di Gianfranco Mingozzi, *La taranta,* e un episodio dello stesso Mingozzi ne *Le italiane e l'amore* sono due esempi abbastanza seri di questo genere di film, limitati al documentario, e centrati sugli aspetti esterni, anche se drammatici, del tarantolismo. Anche il film di Rondi si basa — stando ad una didascalia iniziale —

sugli studi di Ernesto De Martino, ma De Martino è il primo a negare l'autenticità della trasposizione e la serietà dello studio d'ambiente. Egli infatti ha avuto occasione di dire a Francesco Bolzoni — autore di un succoso volumetto su « Le streghe in Italia » — che in sostanza il film tradisce lo spirito dei suoi studi, non parte da un *io* per arrivare a un *noi*; distrugge, anzi, alcuni dei valori basilari della nostra società, rimane un film di negazione senza contribuire a nessuna positiva consapevolezza.

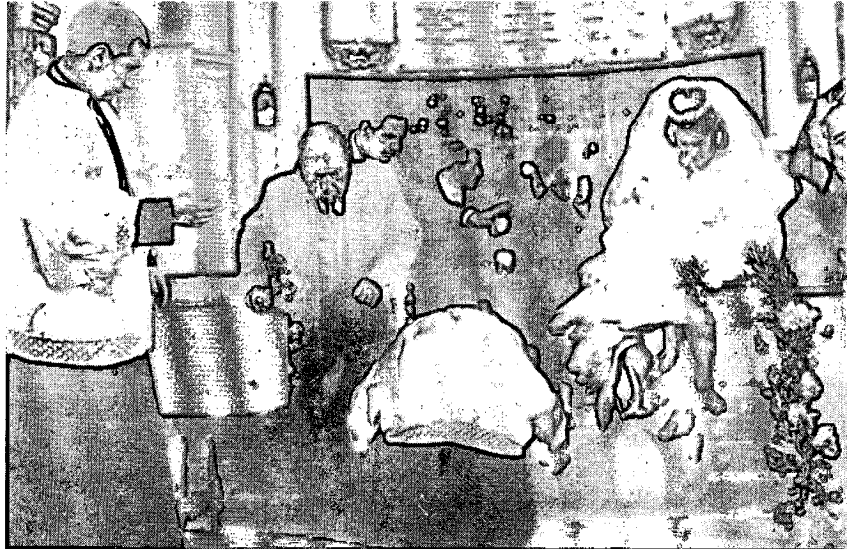
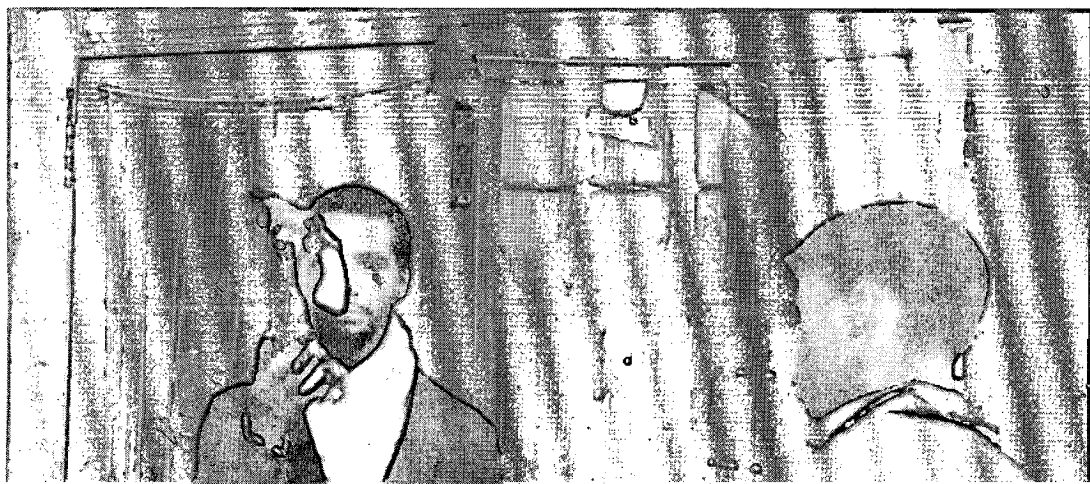
In effetti, pur su una storia di fantasia, sarebbe stato interessante centrare il discorso sulle cause di tali comportamenti, sulle reazioni *degli altri,* sulle opinioni del prossimo. Ma, evidentemente, stiamo parlando troppo in via condizionale, di quello che il film *sarebbe stato* e *avrebbe dovuto essere.* Ma, in realtà, *Il demonio* non è che un romanzetto appena appena para-scientifico, con l'apparenza di una inchiesta, per certi lati, e i toni del fumetto per altri. Le tesi etnografico-sociologiche sono assai oscure e indirette. Una ragazza è vittima di invasamenti erotici che, in paesi dove superstizione e arretratezza ambientale si sovrappongono e si complicano a vicenda, sono interpretati quali manifestazioni di stregoneria e di diavoleria. La tesi è già nell'ipotesi, il ragionamento non ha, in questo senso, sviluppo alcuno. Il film, allora, non è che la dimostrazione di questo concetto iniziale, da un lato, ma una dimostrazione già conclusa. Per di più, il racconto a quadri, piuttosto slegato, e in un film di personaggi e di ambiente come questo, è indice di disordine e di limitazioni narrative notevoli. Ogni elemento, ogni momento del racconto è quasi una rappresentazione a sé, quasi un blocco da cui il film *vorrebbe* prendere sostanza, ma che non aggiunge nulla né all'introspezione del personaggio, alle sue ragioni, né alle indagini sull'ambiente, salvo forse nel brano del matrimonio e, con qualche riserva maggiore, in quello dell'esorcismo in chiesa. Le crisi notturne di Purif, la fattura col sangue dopo il matrimonio di Antonio, la scena di violenza del pastore con Purif, la scena dell'esorcismo di Purif da parte del guaritore, che ben presto degenera in una ulteriore occasione di violenza carnale, l'esorcismo di Antonio che rischia addirittura di apparire quanto mai equivoco, l'amplesso finale fra Antonio e Purif e quindi l'uccisione di lei, sono tutti momenti, non tipici e non rappresentativi, nel mondo di una umanità dolorosa quale quella dell'ambiente de *Il demonio,* che non si esaltano mai in una vera acutezza di indagini.

L'infatuazione della ragazza è data in maniera acritica, sul piano

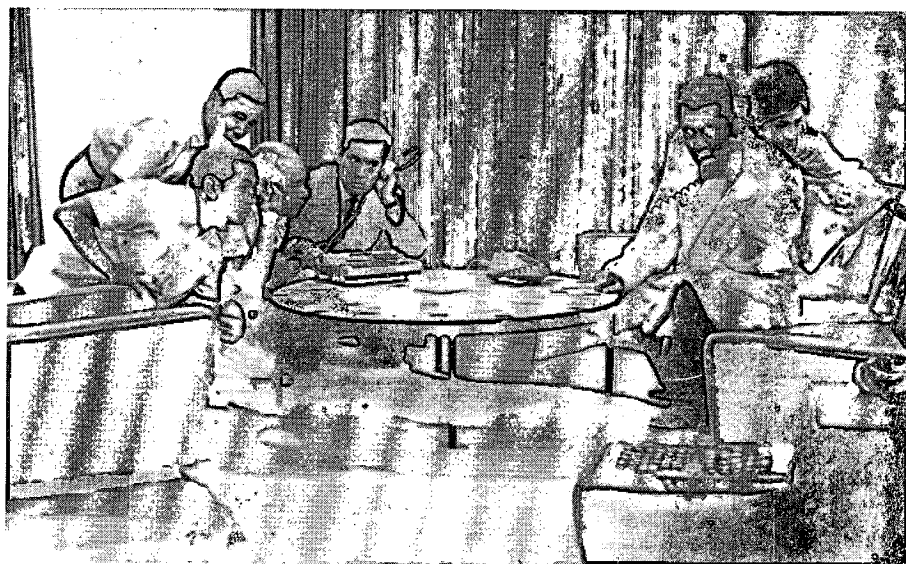
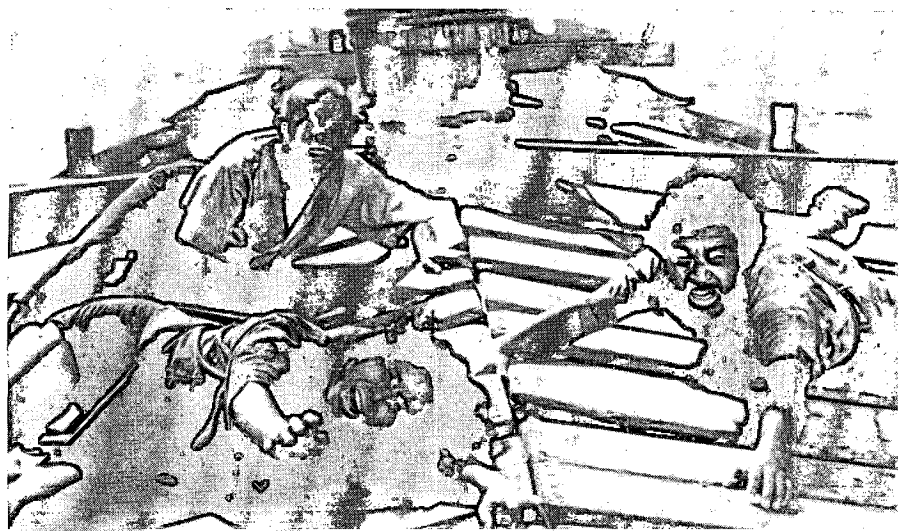
Venezia XXIV

Da *Le mani sulla città* di Francesco Rosi (Italia), vincitore del « Leone d'oro di San Marco ». (*Rod Steiger*). - (*sotto*): Da *Le feu follet* (Fuoco fatuo) di Louis Malle (Francia), premio speciale della giuria ex-aequo. (*Maurice Ronet*).

(*a fianco*): Da *Vstuplijenije* (t. l. Introduzione alla vita) di Igor Talankin (U.R.S.S.), premio speciale della giuria ex-aequo. - (*sotto*): Da *Muriel ou Le temps d'un retour* di Alain Resnais (Francia), Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile (*Delphine Seyrig*).

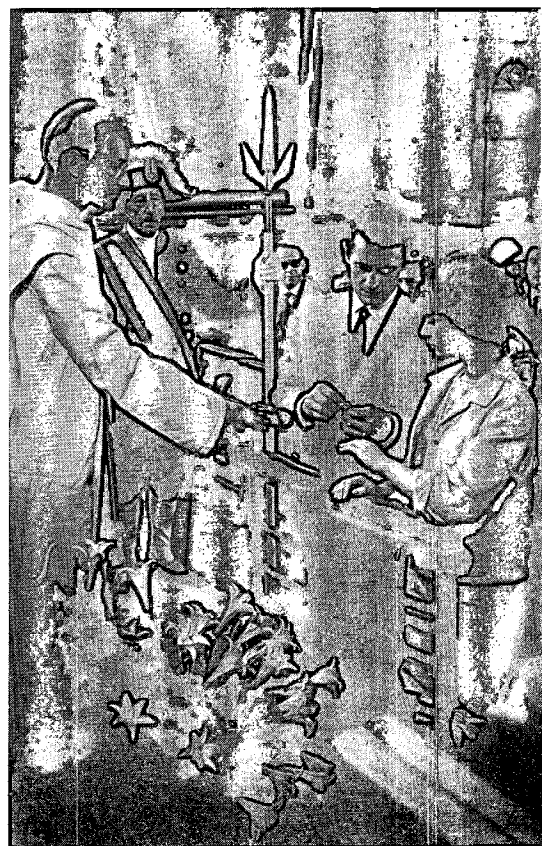
Da *Tom Jones* di Tony Richardson (Gran Bretagna), Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile ad Albert Finney (nella foto con Diane Cilento).

Da *El verdugo* (La ballata di un boia) di Luis Garcia Berlanga (Spagna), vincitore del Premio F I P R E S C I . (*José Isbert, Nino Manfredi, Emma Penella*).

(*a fianco*) Da *Hud* (Hud, il selvaggio) di Martin Ritt (U.S.A.), cui è stato conferito il Premio OCIC. (*Melvyn Douglas, Paul Newman*). - (*sotto*): Da *The Cool World* di Shirley Clarke (U.S.A.). (*Carl Lee, Hampton Clanton*).

(*in alto*): Da *The Servant* di Joseph Losey (Gran Bretagna). (*Sarah Miles, James Fox*). - (*sopra*): Da *Billy Liar* di John Schlesinger (Gran Bretagna). (*Tom Courtenay, Julie Christie*). - (*a fianco*): Da *Mare matto* di Renato Castellani (Italia). (*Gina Lollobrigida*).

(*sopra*): Simone Signoret e Jean-Paul Belmondo in *Dragées au poivre* (Confetti al pepe) di Jacques Baratier (Francia). - (*sotto*): Da *Bolsciaija doroga* (t. l. La strada maestra) di Youri Ozerov (U.R.S.S.). (*Joseph Abrham*).

(*a fianco*): Da *Zlate kapradi* (t. l. La felce d'oro) di Jiri Weiss (Cecoslovacchia). (*Karla Chadimova, Vit Olmer*). - (*sotto*): Da *Tengoku-to-jogoku* (t. l. Tra cielo e inferno) di Akira Kurosawa (Giappone). (*Yutaka Sada, Kenjiro Ishiyama, Tatsuya Nakadai, Toshiro Mifune, Kyoko Kagawa*).

Da *Ningen* (t. l. L'uomo) di Kaneto Shindo (Giappone). (*Keu Yamamoto, Taiji Tonoyama, Nobuko Otowa*).

Da *Il terrorista,* opera di Gianfranco de Bosio (Italia), Premio della critica italiana. (*Philippe Leroy*). - (*sotto*): Da *En söndag i september* (t. l. Una domenica di settembre) di Jörn Donner (Svezia), Premio « Opera prima » assegnato ex-aequo dalla Giuria. (*Thommy Berggren, Harriet Andersson*).

(*a sinistra*): Da *In capo al mondo,* opera prima di Tinto Brass (Italia). - (*a destra*): Da *Storie sulla sabbia,* opera prima di Riccardo Fellini (Italia).

(*sotto*): Da *Un tentativo sentimentale,* opera prima di Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa (Italia). (*Françoise Prévost*). - (*a fianco*): Da *La belle vie,* opera prima di Robert Enrico (Francia). (*Frédéric de Pasquale, Josée Steiner*).

di una crisi sessuale che addirittura, in virtù di una certa educazione cattolica chiusa e tradizionalistica, rischia di trapelare di forza, fra le righe, per diventare foriera di malsano e morboso compiacimento. È così che assistiamo alla esibizione delle nudità di Dahlia Lavi, che abbiamo un personaggio di comodo e di « spalla » come quello di Antonio, che non vive mai di vita propria, malgrado le premesse, e che è solamente una figura di riprova spettacolare. Alla lunga, e malgrado le ambizioni scientifiche, il personaggio di Purif somiglia un po' troppo a quello della protagonista di *Non c'è pace tra gli ulivi,* che correva qua e là fra gli alberelli della Ciociaria ad apparire e scomparire di fronte al proprio innamorato per sollecitarne le attenzioni; e infatti, ben quattordici anni prima di Brunello Rondi, il buon De Santis si illudeva di condurre un discorso *sociale* mettendo in primo piano le implicazioni amorose dei propri personaggi (o erotiche, ma a una fase di apprendistato, a confronto con le morbosità correnti nel cinema di oggi). In fondo — un altro confronto non *nobile,* ma assai concreto — quelle de *Il demonio* divengono, malgrado tutto, situazioni che ricordano la « Bersagliera » di *Pane, amore e fantasia,* con le differenze che corrono fra un personaggio sbrigliato e tutto sommato divertente come quello interpretato da Gina Lollobrigida (e di De Sica e Comencini) e uno cupo e complicato di oscuri sentori esistenziali-demoniaco-religiosi come quello di Purif. La figura di Purif vorrebbe infatti essere anche il simbolo di una sorta di celebrazione mistica che non recede di fronte a nessun ostacolo, a nessuna *audace* situazione. A questo proposito la sequenza dell'esorcismo da parte del sacerdote è di una chiarezza inequivocabile, e come si è detto si tratta di uno dei momenti cruciali del racconto di Rondi, quasi — absit iniuria verbis, ma se *iniuria* ci fosse sarebbe appunto nel film e nei suoi risultati — una sorta di impossibile *offerta.*

È, in sostanza tutta la costruzione del film che rimane quanto mai fredda e esterna, senza alcuna riprova nella sostanza e nei fatti. L'esordio registico di Brunello Rondi-solo non segna una affermazione — da molti per altro assai attesa —, ché in realtà egli necessita ancora di ampia chiarezza interna, di molto e qualificato approfondimento.

Il terrorista di G. de Bosio (Italia).

Tanto Brunello Rondi è presente da tempo nella vita del cinema, quanto ne è fuori — ne era — Gianfranco de Bosio, regista teatrale di fama, con una progressione di impegno e di risultati sempre più matura, ma del tutto nuovo, fino a questo 1963, al

mondo dello schermo. Con de Bosio e col *Terrorista* è entrato ufficialmente nel cinema italiano anche Luigi Squarzina (collaboratore alla sceneggiatura del film), e si tratta di due uomini di spettacolo preparati e moderni, in grado di affrontare testi e temi con una attenta sensibilità culturale, uomini di un genere di cui il nostro cinema ha bisogno da sempre. Squarzina ebbe un primo incontro col cinema nel 1956, collaborando alla sceneggiatura di un film sfortunato e sbagliato, *La donna del giorno* di Francesco Maselli. Il suo incontro con de Bosio è stato naturale e spontaneo, essendo essi impegnati — coi Teatri Stabili di Torino e di Genova — in un lavoro culturale che ha molti aspetti comuni e che, organizzativamente e a artisticamente, li trova su linee simili. Per di più, l'esperienza politica di de Bosio e Squarzina ha nella Resistenza un riferimento insostituibile, un inequivocabile controllo di posizioni, chiave di volta della loro generazione. Tutto ciò ha contribuito a fornire a entrambi un impulso ricco di significati, chiari prima di tutto ideologicamente. Ed essi hanno pensato, in modo saggio, di intervenire nel cinema con delle precise ragioni, hanno sentito di voler dire qualcosa che, col cinema, potesse assumere più peso e più valore di quanto fosse possibile con qualsiasi altro mezzo d'espressione, mettendo a frutto, nello stesso tempo, anche studi, indagini, risultati teatrali e letterari. Non per nulla nelle più recenti stagioni del teatro italiano, de Bosio è stato all'avanguardia con uno spettacolo come « La resistibile ascesa di Arturo Ui » che ha segnato, nella nostra scena, una delle punte più notevoli di approfondimento brechtiano. Non per nulla « Romagnola » di Squarzina, pur fra evidenti squilibri, immette in un ambiente tipicamente italiano alcune delle strutture di cui Brecht è corifeo, con sicura autonomia espressiva, con la valorizzazione sentimentale e lirica di elementi visti in chiave epica.

La citazione di Brecht non è di moda e d'occasione; ma è giustificata dai precedenti, e dalla stessa intonazione del *Terrorista,* il quale ha un preciso carattere di « didascalia » drammatica, di critica dialettica e consapevole (1). Sono queste infatti le prospettive in cui il film ha una ragione d'essere e una peculiare caratteristica,

(1) « ... il film si ricollega alla mia esperienza teatrale, cioè a quella funzione dello spettacolo di stimolare la coscienza dello spettatore pur divertendolo in senso lato. In certo qual modo è questa la lezione brechtiana di cui si è parlato a proposito del mio film ... » (*de Bosio dal teatro al cinema,* intervista di Valter Pagliero in « Sipario » anno XVIII, n. 207, luglio 1963).

rivolto com'è a una dimensione retrospettiva, con un inequivocabile profilo storico. Si parla dell'ultimo periodo della guerra, in una città come Venezia che di solito ci suscita soltanto immagini di sognante romanticismo. Si parla di un aspetto della Resistenza, dell'azione dei G.A.P. — Gruppi di Azione Patriottica o Gruppi di Azione Partigiana — nel quadro della lotta contro i tedeschi e, in particolare, contro i fascisti. Ecco infatti un altro punto importante. Assieme a *La lunga notte del '43,* in cui Florestano Vancini, con un finale amarissimo e inequivocabile, dava la misura dei molti anni trascorsi, e della desolata dimenticanza di fatti così tragici, nessun altro film italiano ha preso posizione — come *Il terrorista* — sugli anni della Resistenza, e *contro* le disperate malefatte delle superstiti « brigate nere » della repubblica di Salò. Possiamo dire anzi, non in sede di confronto, ma per caratterizzare i due film, che se *La lunga notte del '43* è più semplice e preciso come svolgimento e più asciutto come tecnica, ma è anche di ambizioni in fondo più ristrette, *Il terrorista,* strutturalmente assai più ampio e complesso quanto forse stilisticamente più discontinuo, entra maggiormente in profondità nella critica, coinvolgendo tutto il suo racconto in una precisa prospettiva drammatica, non limitandosi a *trarre le conseguenze,* pur nella maniera amaramente sofferta e accusatrice di Vancini.

La chiave di de Bosio è quella di una attualizzazione di avvenimenti del '43-44, degni di far parte non solo della storia, ma anche della nostra esperienza attuale. È evidente che il film sostiene la giustificazione di una lotta senza quartiere e senza compromessi contro nemici assoluti, negati a ogni comprensione umana, a ogni apertura morale. L'« occhio per occhio, dente per dente » tragicamente valido in tempo di guerra, è ancora più valido nella situazione esemplificata da de Bosio e Squarzina. Del comportamento del « terrorista » (e anche il titolo del film, non dimentichiamo, è brechtiano, è *totale* alla rovescia) viene data una lineare giustificazione: il suo è un personaggio nei confronti del quale il film non prende un atteggiamento negativo, considerandolo, anzi, alla stregua degli altri, nelle dimensioni del dialogo e della libera discussione politica, il nocciolo ideale di de Bosio e Squarzina. Il film, in fondo, richiama i partiti del CLN ai loro valori primi, alle loro ragioni d'origine, ai motivi iniziali e unitari delle loro convergenze e divergenze ideologiche. Sottolinea l'azione partigiana e patriottica dei GAP, nelle grandi città del nord, addormentate — ma spesso solo apparentemente — nelle chiuse giornate dell'occupazione; rivaluta l'opera e le ragioni di un

partito come il partito d'azione, che ha contribuito in maniera fondamentale alla rinascita dell'Italia, ma che — partito di idee, di intellettuali, quasi di élite — non aveva sèguito popolare, e poi non si è mosso su binari di opportunità politica e non ha trovato posto nelle dimensioni di un'Italia così rimessa in movimento dalla partitocrazia, come l'Italia del dopoguerra. In questo senso il film concorre anche a ricercare quali siano i valori politici e *partitici* rimasti in piedi dopo vent'anni di faticoso cammino nella libertà, e vede con favore una sorta di « centro-sinistra » — ipotetico e non concretamente identificabile —, risultante abbastanza precisa delle posizioni che già allora si delineavano: il destrismo netto e irrimediabilmente *prudente* del partito liberale, la aperta disponibilità della DC e del PSI — anche se a volte non priva di contraddizioni —, le improvvise e a tratti pericolose puntate opportunistiche del PCI, la sana funzione azionista, pur in contrasto fra la teoria e la pratica.

Preoccupato sul serio de Bosio di questi momenti di fondo, comprensibilmente non a punto in modo esauriente per quanto riguarda tecnica e ritmo, attento invece ai dialoghi e ai conflitti di princìpi e di idee, è quasi naturale che le parti più sottolineate del film siano quelle *parlate,* forse le più nuove in cinema, ma nello stesso tempo tali da ricordare — per eccesso — gli scrittori francesi dell'800. Un dialogo un po' letterario, *detto,* sulla pagina e tutt'altro che discorsivo e disinvolto, anche se intenso e abbastanza veridico, raffredda (come ad esempio nella prima riunione del CLN) l'attenzione dello spettatore e la stessa carica drammatica del film. D'altra parte ci sono nel film elementi e brani di notevole significato « epico », di ricca stringatezza espressiva, quali tutta l'aria di una Venezia *nuova,* raggelata nel vuoto, nella paura, nell'attesa, l'interrogatorio in motoscafo, il passaggio dei barconi coi soldati tedeschi, l'improvvisa e rapida fucilazione degli ostaggi, gli attentati, la Venezia deserta con l'altoparlante fascista, l'ultimo avviarsi dell'ingegnere verso l'ospedale, l'incontro fra l'ingegnere e la moglie: questa sequenza, in particolare, era in partenza assai pericolosa, avrebbe potuto diventare (certi film americani!) un pretesto per introdurre un personaggio femminile, una scena d'amore in un film che non fa concessioni né al sentimentalismo né allo spettacolo: ed è invece un momento di rigoroso significato psicologico, di sincera commozione umana, di forte sensibilità.

De Bosio ha idee, la sua sensibilità va oltre le convenzioni e oltre le abitudini (ed è un cinema di idee, di qualità e di intelligenza

quello della sua casa produttrice); le questioni della tecnica, tuttavia, sono importanti e de Bosio e Squarzina, credendole forse difficilissime, ed essendosi accorti che sono meno complesse del previsto, le hanno poi un po' sottovalutate (« ... quando mi sono trovato al primo giro di manovella non ho avuto nessuno choc, anzi il cinema da un punto di vista tecnico mi è sembrato incredibilmente facile ... » (2)). Fra l'altro, comunque, egli ha diretto assai bene gli attori, fondendo attori di teatro, attori di cinema, attori improvvisati, in una armonia notevole, specie nei significati e nei risultati (quando anche l'impaccio è naturale e *vero*); il proposito che egli si era posto corrisponde quanto è stato effettivamente conseguito: « ...spero che il risultato sia unitario, che tutti siano riusciti a impastarsi in una recitazione estremamente schietta, semplice. Il film, non è di quelli che richiedono dall'attore un'interpretazione asciutta; quindi l'attore di teatro doveva essere portato alla consapevolezza dei mezzi per essere asciutto, l'attore di cinema vi era già predisposto, e per l'uomo della strada bisognava far attenzione che non si scompaginasse di fronte alla macchina da presa ... » (3).

Ci siamo dilungati sul *Terrorista* perché è la migliore delle « opere prime » (oltre a essere, dopo *Le mani sulla città,* il più valido dei film italiani della Mostra), e perché è veramente un film « da Mostra », un film da discutere, da appassionare anche un pubblico internazionale come quello di Venezia, anche gli « inviati » stranieri e italiani che non sanno cosa siano stati i GAP e il partito d'azione. In compenso, è doveroso constatare l'insufficienza di almeno altri due film italiani, *Un tentativo sentimentale* di Pasquale Festa-Campanile e Massimo Franciosa e *Storie sulla sabbia* di Riccardo Fellini, prima di soffermarsi un momento su *In capo al mondo* di Tinto Brass.

Un tentativo sentimentale di P. Festa - Campanile e Massimo Franciosa (Italia).

Tra gli esordienti degli ultimi anni del cinema italiano Festa-Campanile e Franciosa — attorno ai quali è stata scatenata una campagna di stampa superficiale e pacchiana ma intensa, degna, nel complesso, di miglior causa — sono certamente fra i più immaturi e fra i più presuntuosi, perché affrontano volutamente una storia vecchia come Matusalemme, che fa perno sul più retorico dei triangoli amorosi, con personaggi che tutti conosciamo prima dell'inizio; e

(2) *De Bosio ecc.,* in « Sipario », intervista cit.
(3) *De Bosio ecc.,* in « Sipario », intervista cit.

poi credono di spiegarne una originalità del tutto impossibile, rimanendo invece completamente dentro all'ambiente che descrivono, essendone i rappresentanti, anziché i critici o almeno i narratori. L'ambiente borghese e pariolino, in cui non mancano punte di matriarcato (anche nel film il personaggio che ai registi sta più a cuore è quello della donna), non ha mai avuto fortuna, nel cinema italiano, anche perché non risponde a nostri interessi vivi, alle caratteristiche comuni del nostro popolo. Quello di *Un tentativo sentimentale* è in sostanza un discorso per iniziati, a chiave, snobistico già in partenza, fatto *dai Parioli per i Parioli,* che i due registi (e un giorno, quando ognuno lavorerà per proprio conto, potremo scindere meglio pregi e difetti, anche se già oggi abbiamo una certa — istintiva e ingiustificata — opinione in proposito, e riteniamo Franciosa più sincero e preparato del socio) assolvono con un distacco che non nasconde la freddezza, l'anonimato, la superficialità. Può darsi che, in qualche modo, *Un tentativo sentimentale* sia vicino al mondo dei suoi autori: quelle psicologie, quei caratteri, quegli incontri, quelle case, quelle strade forse a Franciosa e Festa-Campanile dicono qualcosa, sono in un certo modo vicini: resta comunque il fatto che essi non sono stati assolutamente in grado di farcene partecipi in maniera credibile. L'atmosfera, il racconto sono assurdi e, nella migliore delle ipotesi, degni del più anonimo e dopolavoristico teatro di prosa italiano di questo secolo. Se Franciosa e Festa-Campanile avessero avuto lo scatto e l'intuito dei veri registi, dei veri narratori, avrebbero capito che dovevano rendere convincente e amara tale vuotaggine (si tenga presente, con tante scuse, Antonioni, a cui ovviamente anche F. e F.C. hanno pensato, ma senza trarne vantaggio). In un pubblico smaliziato forse il film potrà anche far nascere un giudizio pertinente sul mondo dorato del film; ma ciò avviene *malgrado* i registi e in modo del tutto occasionale e, diremmo, privato. Ed è altrettanto vero che, in più, si avvertono la falsità e l'improvvisazione, oltre al resto, anche della recitazione, dei dialoghi, del doppiaggio che — chissà — vorrebbero forse essere sotto il segno della disinvoltura e della noncuranza.

Pasquale Festa-Campanile e Massimo Franciosa, pur nello sforzo di un progressivo approfondimento, di una evidente aspirazione alla cultura e alla serietà, hanno nella qualità di molte opere cui hanno collaborato, nelle loro esperienze e forse anche nelle loro corde professionali, misure e elementi assai meno nobili di quel che alcuni riten-

gono, anche se aperti, a volte, a qualche sviluppo positivo. Anche in *Rocco e i suoi fratelli* e nel *Gattopardo,* essi sono sempre un po' gli sceneggiatori di *Poveri ma belli,* e non pochi difetti di quei due film di Visconti, e segnatamente della sceneggiatura del secondo, sono da imputare a loro. In questa occasione, Franciosa e Festa-Campanile non hanno saputo commissionare a se stessi una sceneggiatura che potesse sorreggere le proprie deboli capacità di registi; non hanno evitato un dialogo che suona banale e fumettistico, né sono apparsi in grado di giudicare seriamente il lavoro che ancora, dopo il testo, doveva essere compiuto, primo fra tutti quello sugli attori, i risultati del quale (al di là del fascino personale di Françoise Prevost) costituiscono l'aspetto più triste di un esperimento, almeno per adesso, quasi del tutto inutile e fallito, essenzialmente privo di senso della misura e di autocontrollo.

Storie sulla sabbia di R. Fellini (Italia).

Con *Storie sulla sabbia* Riccardo Fellini (egli è il Fellini « più giovane », ha il viso da ragazzone, ma soltanto un anno in meno di Federico) ha voluto, a tutti i costi, fare il regista, provarsi al comando, essere il protagonista, in un mondo come quello cinematografico la cui *gloria* lo aveva sempre soltanto sfiorato, o per alcune caratterizzazioni d'attore o per motivi di parentela. Egli aveva in corso da oltre tre anni il progetto di questo film, passandolo da un produttore all'altro, ripetutamente trasformandolo a seconda di varie vicissitudini (4). Ma giocando quale carta si è presentato alla critica e al pubblico? L'unica che gli fosse disponibile con qualche attendibilità: l'enunciare un mondo, preferenze e psicologie di carattere assai più quotidiano e consueto, rispetto a quelli di Federico; il dichiarare di sentire, amare la « poesia » delle cose di tutti i giorni, il considerarsi indifferente e estraneo ai film di Federico, al punto da sostenere che di nessuno egli amerebbe essere stato il regista.

Storie sulla sabbia, sfortunatamente, si incarica e di contraddirlo — riguardo alle vie e al cinema in cui egli ambisce incamminarsi — e di sottolinearne l'insufficienza. La sua è un'altra faccia di una componente romagnola — faetina, non imolese o lughese o cesenate, e forse i Fellini ci comprendono — che è indubbiamente alle radici dei film di Federico, così combattuti fra le chiusure di una rigida tradizione religiosa e lo sberleffo spregiudicato verso le istituzioni;

(4) Vedi anche *Una ricerca di verità* di Riccardo Fellini, in « Filmcritica » nn. 135-136 di luglio-agosto 1963.

Riccardo è fermo alla poetica del « fanciullino » pascoliano — ecco dove differisce da Federico — ma non ne sa trarre alcun nerbo, alcuna determinazione critica, e nello stesso tempo è attratto dalla seduzione e dal fascino un po' contorto e proibito de *La strada,* de *Le notti di Cabiria,* de *La dolce vita,* di *8 1/2* eccetera eccetera. Può darsi che siamo influenzati dalla parentela, per tali confronti e tali somiglianze. I risultati, comunque, sono già sufficientemente chiari, soprattutto nel segno di una presunzione, anche qui, che è spesso riprova e compagna della modestia dei risultati. Non fosse già sufficiente il film, il regista ha fatto spreco, parlandone, di parole quali poesia, poetico, lirico, termini che semmai rimangono allo stato di intenzione e che in realtà sottolineano l'incultura e il disordine del film e della sceneggiatura e l'assenza di spirito autocritico e di senso dell'umorismo e dei propri limiti.

Trattandosi di un film a tre episodi, esprimiamo le preferenze d'uso. Per coerenza diremo che forse il migliore è il primo — *Francesca* — perché è il più limitato di idee ma anche di propositi, un bozzettino di venti minuti, un piccolo ritratto della bambina amica del sole e della spiaggia; ma il secondo — *Lucia* — è quello che *avrebbe potuto* essere il migliore, che presume più vasto respiro, con molti personaggi e un'ampia struttura — è di moda — « ad affresco ». C'è la maggiore *bontà* di Riccardo rispetto a Federico, ma anche la maggiore somiglianza (come nella terza storia) con film e con sequenze di lui. Poi l'affresco in realtà si sfascia, non c'è armonia, nessun filo unitario, e appena si salvano alcune figurine, alcune situazioni — quella della giovane sposa, l'altalena — abbastanza riuscite. L'ultimo episodio — *Anna* — è assolutamente caotico e sconclusionato, il più tipico e emblematico delle qualità negative del film. Si può dire ancora che se nel primo il dialogo è ridotto a ben poco, e nel secondo le voci e i personaggi *dovrebbero* essere spontanei, qui siamo di fronte invece — dovremmo essere di fronte — a un qualcosa di recitato e di « interpretato ». Così, se il prete di *Lucia* parla un bolognese da operetta che forse vorrebbe essere dialetto romagnolo (è in buona compagnia, Fellini: perfino ne *La riffa,* che si svolge a Lugo, qualche personaggio è doppiato con puro accento emiliano!), la recitazione e il doppiaggio dei quattro personaggi di *Anna* sono inferiori a quelli di una modesta filodrammatica. In *Anna,* inoltre, ci sono anche gli errori tecnici più madornali di tutto il film (errori che non mancano, intendiamoci, anche nei primi due episodi!), dalla assurda illuminazione degli interni al montaggio

(un esempio: un'automobile è ferma al passaggio a livello, è ripresa anteriormente, dietro c'è un'altra macchina; le sbarre si alzano, l'auto parte, è ripresa da dietro ma non è seguìta da nessun'altra).

Greenwich Village Story di J. O' Connell (U.S.A.).

Accanto a quelli italiani di Franciosa e Festa-Campanile e di Fellini — l'Italia è pur sempre la patria del melodramma — un altro film d'appendice, fra le opere prime della XXIV Mostra, è *Greenwich Village Story* di Jack O' Connell, Stati Uniti, ma non Hollywood. Dobbiamo dire che, dietro apparenti novità ambientali (le inquadrature iniziali danno l'idea di una specie di fiera di paese, da *Picnic,* nella quale l'indagine poteva essere presumibilmente interessante e viva) questa è una storia di tutti i giorni e di tutti i luoghi, ben altro che tipica e approfondita in quella che, tutto sommato, è una zona intellettuale americana degna di attenzione e di riferimenti. È, anzi, la *Butterfly,* la *Bohème,* sono i signori Illica e Giacosa sceneggiati e trasferiti sullo schermo, oggi, a Greenwich Village. O' Connell (soggettista, produttore, regista) non ha davvero faticato nell'invenzione, di suo ha aggiunto solo una notevole quantità di luoghi comuni e di mezzucci banali, gli occhiali neri di Franko, il figlio atteso, ma lei non lo dice, lui lo sa quando è ormai troppo tardi, corre, lei non c'è più, lotta, si redime, o forse, chissà, è perduto. Il tutto col contorno di un maestro di ballo di facili costumi, di gags vecchiotte come quella della statua-attaccapanni nell'ingresso dell'appartamento, di un ambiente e di altri personaggi per lo più prevedibili e scontati. Il discorso, in sostanza, si esaurisce rapidamente. Resta da dire quanto altrettanto rapidamente rischi di tramontare il cinema americano « della realtà », il cinema degli intellettuali di New York, come in sostanza sia inutile, con questi temi e questi risultati, portare la macchina da presa per le strade, e come sia sprecata la pur realistica lucidità fotografica delle immagini.

La cosa, infine, è tanto più sorprendente e spiacevole se si pensa che, appena tre o quattro anni prima del suo film, O' Connell aveva manifestato « la decisione di uscire nelle strade, di entrare nelle case, nei caffè, nei campi d'America molto più di quanto non si faccia ora ... Il contenuto? Questo ciascuno deve trovarlo in se stesso. Un tema che sia indigeno rispetto alla società e alla gente che ciascuno di noi meglio conosce. ... Perché il grande tema è la gente, non tratteggiata a grandi macchie bianche e nere, ma in tutta la gamma dei grigi. Poiché la gente, gli individui visti in quella luce diventeranno non soltanto italiani che lottano per risolvere problemi italiani, o americani che lottano per risolvere problemi americani,

ma esseri umani impegnati a risolvere i primordiali e universali problemi dell'umanità » (5). Purché non si tratti di un caso di ... omonimia, O' Connell fu infatti in Italia nel 1959-60 quale assistente alla regia de *L'avventura,* dopo avere seguìto anche la lavorazione de *La dolce vita.* E il suo viaggio in Italia era compiuto « in vista della preparazione del suo primo lungometraggio indipendente », per studiare « lo stile di lavoro di due fra i maggiori registi cinematografici italiani »: non ci sembra davvero che sia riuscito a mantenere i propri intendimenti e che, da Antonioni e da Fellini, abbia appreso gran che, malgrado gli oltre trecento film didattici che egli aveva precedentemente realizzato.

Le joli mai di Chris Marker (Francia).

I due film francesi compresi nelle « opere prime » sono stati *Le joli mai* di Chris Marker e *La belle vie* di Robert Enrico. *Le joli mai* ha fatto parte, da un lato, anche del gruppetto dei film verità o film-inchiesta che la Mostra ha presentato le ultime giornate; dall'altro, non è una vera opera prima. Marker è infatti un regista noto da tempo, che ha realizzato almeno quattro film che durano circa un'ora ciascuno, *Lettre de Sibérie* (1958), *Description d'un combat* (1960), *Cuba sì* (1961), sempre sul piano, se non dell'inchiesta, per lo meno del réportage. È assurdo parlare ora di « opera prima » come se si trattasse di un esordiente, o come se fosse la maggiore lunghezza del film a decretare la novità; al massimo la definizione sarebbe stata accettabile se *Le joli mai* fosse stato un film a soggetto. È invece, ripetiamo, un film-inchiesta; e se non ci inoltriamo in una distinzione più sottile, è perché questo tipo di cinema ha ormai tanti teorici quanti sono i film e quanti sono i registi, ognuno con sfumature minime che ritiene fondamentali, ognuno con la persuasione di essere l'inventore della chiave vera: ma le verità e le novità sono spesso assai più apparenti che sostanziali.

In *Le joli mai,* dunque, Marker ha costruito un ritratto di Parigi nel maggio 1962, quando premevano sulla Francia e sui francesi le ragioni morali e politiche della fine della guerra d'Algeria: un maggio che aveva riaperto, in Francia, la strada della speranza e della pace. Le interviste di Marker e dei suoi collaboratori (l'operatore Pierre Lhomme, il tecnico del suono Antoine Bonfanti), i brani

(5) Jack O' Connell, *Un americano a Lisca Bianca,* in *L'avventura* di Michelangelo Antonioni, a cura di Tommaso Chiaretti, collana « Dal soggetto al film » diretta da Renzo Renzi, Cappelli editore, Bologna 1960.

di repertorio, le inquadrature di Parigi deserta, o affollata o frenetica vogliono dare un quadro di una situazione, farne il punto componendo il « mosaico ». Crediamo fuori discussione la buona fede di Marker, e ci rendiamo conto che, come a Venezia egli stesso ha dichiarato, il film visto alla Mostra non era nella stesura originale, presentata a Cannes la primavera scorsa durante la « settimana della critica », ma in una edizione da cui la censura francese aveva tolto — per concedere il visto di esportazione — tutti i riferimenti politici più evidenti, e proprio anche le inquadrature riguardanti il presidente De Gaulle. Abbiamo tuttavia alcuni dubbi — che ci derivano dalla impostazione stessa del film — sulla validità di un quadro di Parigi — e della Francia — secondo il criterio di Marker. Non è in discussione la « frammentarietà », non è il caso: ma la *scelta* delle tessere del mosaico. Se si assume un colore, una prospettiva, una angolazione, non c'è bisogno per essere obiettivi o per essere completi di sottolineare che esistono — contemporaneamente — anche altre angolazioni, altri colori; Marker non aveva necessità di spiegarci che anche in questo « joli » maggio 1962 esistevano a Parigi gli innamorati che si tengono per mano e ignorano il mondo, il mondo sono loro; o il carbonaio che vorrebbe acquistare il televisore ma non può; o la coltivatrice di fiori; o Pierrot le Taxi riparatore di pneumatici e pittore dilettante; o l'inventore un po' fissato. Tutto questo è nella prima parte del film, d'accordo, *Prière sur la Tour Eiffel*: « Parigi, la più bella città del mondo, il più bello scenario del mondo » e, secondo la celebre definizione di Jean Giraudoux, « i cinquemila ettari dove si è più pensato, più parlato, più scritto ». Come si sa, i francesi non mancano certo di immodestia né di scarso — a volte positivo, più spesso deleterio — nazionalismo. Ma ciò contribuisce a distogliere il film dalla sua vera natura e, perché no, a fare confusione.

E poi la seconda parte, quella che entra nel vivo della situazione (annunciata in precedenza dai brani della Borsa e da accenni di carattere urbanistico) è intitolata *Le retour de Fantomas* e di ... un non meglio identificato Fantomas si parla a proposito delle bombe al plastico, dell'OAS, degli scioperi. Ancora una volta — questa è la nostra impressione — i francesi hanno paura di essere messi sotto accusa, ancora una volta il nazionalismo li unisce anche quando essi si rendono conto che qualcosa non vale più, non funziona, e si rifugiano in « fantomas » — anche i più responsabili e i più preoccupati — anziché apertamente denunciare le involuzioni antidemocra-

tiche e dittatoriali. Anche quando il ritmo del film si fa più serrato e i momenti di impegno aumentano di numero e di estensione, non per questo vengono meno le pause; persistono, anzi, quelli che forse vorrebbero essere intermezzi di riflessione, ma che rimangono soltanto fonti di ingiustificata evasione, e che non sono un « coro » e non contribuiscono a nessun completamento, se già il completamento non è stato ottenuto altrimenti. Il film è ricco di immagini nuove, del tutto inedite; è ricco di documenti umani di prim'ordine, di riprese d'attualità eccezionali; il suo ammonimento finale sull'essere sempre, i parigini, i francesi, tutti noi, membri di una umanità che non può raggiungere la pace finché esisteranno miseria e soprusi è indubbiamente sincero; ma nel complesso anche *Le joli mai,* così concreto e realistico sotto certi aspetti, è minato alla base dall'intellettualismo di cui è impregnata la cultura francese, e dalla difficoltà di conciliare un certo innato snobismo con l'obiettiva esigenza — anch'essa ragionata — di interessarsi ai problemi del prossimo e alle vicissitudini di qualcosa che non sia un egocentrico io. *Le joli mai* non è, perciò, un ritratto della Parigi 1962. La via che Marker ha seguìto è differente, in ogni modo non abbiamo l'edizione odierna né del *Paris 1900* di Nicole Védrès, né di *Le 14 juillet* o *Sous les toits de Paris* di René Clair. Abbiamo, questo sì, un film assai meno romantico e ideale, rispetto a quelli, assai meno *fantastico,* che d'altronde non va ancora dritto allo scopo come era nelle sue intenzioni, forse per mancanza di una angolazione non solo genericamente umanitaria, ma impegnata in una consapevole ideologia.

In un certo senso, dunque, anche *Le joli mai,* mentre lo critica fortemente, è dentro il « sistema », dentro la Francia d'oggi, e ne è frutto. E la stessa considerazione è valida, si può dire, per tutti i film francesi della Mostra, per un aspetto o per l'altro tanto sintomatici ed eloquenti e, in particolare, pure per *Le belle vie,* l'opera prima di Robert Enrico.

Le belle vie di Robert Enrico (Francia).

Le belle vie ha infatti i segni costituzionali di certo cinema, quei segni che divengono pregi e atmosfere unici, affascinanti, drammatici o che frenano le possibilità di maggiore incisione e espressività. Enrico è meno ambizioso, forse più limitato e disinvolto, certamente meno rigoroso di Marker. Ma la storia del suo reduce dall'Algeria il quale non trova tranquillità e lavoro, non trova il modo di reinserirsi nella sua società e alla fine è di nuovo chiamato alle armi, ha almeno, chiara e inequivocabile, proprio la convinzione e il concetto

della insopportabilità del servizio militare, dell'esercito, questa sazietà di sentire parlare di divise o di doverle indossare, di dover vivere come una macchina, agendo sempre per ordine di qualcuno, anziché in base a ispirazioni individuali, magari errate, ma prese liberamente.

Anche *La belle vie,* come si è accennato, non sa esattamente qeullo che vuole, e in fin dei conti è protestatario in modo un po' fine a se stesso. Ha tuttavia un'idea centrale, diremmo un'idea fissa, espressa abbastanza liberamente. È in sostanza un film spigliato (il viaggio di nozze a Montecarlo, la canzoncina), si ribella al conformismo e al silenzio predominanti in Francia; ma è dispersivo, frammentario e a volte addirittura ingenuo. Stranamente, questi giovani d'avanguardia si giovano dei più tradizionali ingredienti ottocenteschi per esemplificazione delle loro polemiche. Anche Enrico, come O' Connell in *Greenwich Village Story,* ha bisogno — e non in maniera critica! — di una donna incinta per mandare avanti il racconto e le psicologie; anche Enrico è intellettuale e ... velleitario insieme, lucido e accurato nella tecnica — assai superiore in questo ad alcuni esordienti italiani — ma con soluzioni di racconto, pur non prive di drammatica evidenza, ingenue e scontate. In sostanza, il suo è un ragionamento che, a parte il chiaro nocciolo emotivo antimilitarista, sa di approssimazione e di freddezza, e anche di scarsa coerenza, un ragionamento dietro al quale non c'è una sufficiente chiarezza di idee.

In capo al mondo di T. Brass (Italia).

Somiglia a *La belle vie* l'italiano *In capo al mondo* di Tinto Brass, che di quello non ha l'idea centrale, ma che ha tanto le caratteristiche del film di un giovane da somigliargli al di là delle differenze di ambiente e di cultura: l'Europa sta preparando una generazione di increduli, di scettici, di dubbiosi e pessimisti senza ideali? Può darsi che, in certuni, i temi unitari e federalistici portino a queste conclusioni eversive. Di fatto il piglio di ribellione del veneziano Brass è indifferenziato e generico, senza timori ma anche senza radici di alcun genere, e per di più col risalto di un grande disordine narrativo, il che — in sostanza —, idee — o no — a parte, è quello che al film soprattutto nuoce.

Un film « arrabbiato »? Il primo film « arrabbiato » italiano? Ma alla base dell'« arrabbiatura » vera c'è una consapevolezza culturale — che qui manca —, una originale e motivata ribellione che sa quello che vuole e ha obiettivi precisi sia di critica sia di rinnovamento. In *In capo al mondo* c'è la ricerca della rappresentazione

della crisi di un giovane cresciuto col fascismo e che del fascismo non ha condiviso i pretesti; che non è stato convinto dai sintomi dei moti « rivoluzionari » dell'immediato dopoguerra, che non ha trovato nulla cui attaccarsi e che è quindi rimasto solo, deluso e vagamente anarchico. Fin qui può andare; Brass ha anche una notevole vivezza tecnica e non manca di originalità di linguaggio. Ma poi né il film ha un andamento così felice sul piano lirico da non richiedere spiegazioni di racconto, né — mancando il lirismo — è esauriente la narrazione, è netta la prospettiva del regista. Brass non è né per la critica né per l'accettazione del suo personaggio: in un senso o nell'altro non mancano gli elementi a favore. Il racconto è in prima persona, i rifiuti e le delusioni sono palesi; la faccia di Sady Rebbot non è quella di un « divo », ma può essere quella di un « attore preso dalla strada », a valorizzare il significato oggettivo e comune del film; però alla fine la sconfitta e l'isolamento sono abbastanza sottolineati, e forse fa capolino anche il rimpianto per un inserimento più normale e efficace.

A tutto questo va aggiunto che *In capo al mondo* è — e rimane — di un provincialismo e di una ingenuità quasi primitivi. Brass ha delle idee, ha una indubbia sincerità, alcune innegabili preoccupazioni di scelta e di vita; ma il suo film denota carenze di cultura e di senso autocritico ... che d'altronde, con impegno e volontà, sono più recuperabili di quel che non siano le idee. Il commento fuori campo soggettivo, tutto detto in veneziano — e il film si svolge in Laguna, ovviamente, il tema è sì « la mia vita », ma soprattutto « la mia vita a Venezia » — non contribuisce certo né a caratterizzare maggiormente il film né a togliere i sospetti di un discorso fatto più per sé e i propri concittadini — per polemica, dispetto, amore, o tutto insieme — che per la discussione di quei valori di fondo che comunque il film cerca di mettere in crisi; e nemmeno si tratta di un elegiaco ritratto di Venezia, di situazioni e stati d'animo così classificati e identificabili da richiedere una ambientazione inevitabilmente veneziana.

Le conclusioni di Brass, in fin dei conti, corrono il rischio di rimanere di tipo qualunquistico, malgrado tutte le « arrabbiature », ecco la differenza; le spregiudicatezze di ridursi a un « giocare coi santi ... lasciando stare i fanti », a qualche motto di spirito sulle bare; le modernità di limitarsi a ripetizioni e a riecheggiamenti abbastanza palesi da alcuni autori della nouvelle vague o da Fellini; il rispetto per qualcosa, in fondo, corre il rischio di essere isolato

nell'omaggio a *Paisà* — o a Rossellini? (Brass è stato in Francia, ed è stato anche assistente di Rossellini) —, così come Enrico, in *La belle vie,* reca omaggio alla libertà — o a Resnais? — con alcune immagini dei campi di concentramento nazisti. Un film « arrabbiato », ripetiamo? Ma si pensi un momento a *Tom Jones,* alla somma di motivi, di intelligenza, di cultura, di spirito critico, di modernità di cui il film è tanto ricco e straripante, e ci si accorgerà ancora una volta della provvisorietà di tale definizione e di tali pretese (6).

En söndag i september (t.l.: Una domenica di settembre) di J. Donner (Svezia)

Tenuto conto di ciò che, in un film o nell'altro, è importante e significativo; dei pregi e dei difetti in varia misura identificabili,

---

(6) La nostra opinione su *In capo al mondo* è quella espressa nel testo. Non è un'opinione favorevole, in sostanza, anche se a Brass riconosciamo intelligenza e potenziali capacità di approfondimento e di coerenza; ma è un'opinione basata, in ogni modo, sul rispetto del prossimo, sul rispetto del lavoro di Brass, sulla convivenza civile. Dopo la conclusione della Mostra di Venezia — dove il film ha riscosso anche non pochi e autorevoli giudizi positivi — la censura ha bocciato il film, in appello, giudicandolo « oltre che offensivo del buon costume sessuale, altamente offensivo del buon costume morale e sociale particolarmente previsto nella Carta Costituzionale, e distruttore di tutti i valori morali e spirituali, antisociale, scurrile nel linguaggio ». Tale motivazione esula palesemente dal concetto di buon costume che è alla base delle norme di censura. E del resto lo stesso Brass aveva tolto, per evitare malintesi, alcune delle scene più sospettabili di « leggerezza », forse senza accorgersi che in, un paese come l'Italia dove circolano decine di film para-pornografici, le sue non sono che allegre e astratte fantasie; mentre proprio alla Mostra di Venezia abbiamo assistito, in *Mare matto* — poi uscito incolume dalla censura, e che al Lido rappresentava ufficialmente l'Italia — perfino al racconto di barzellette da trivio. *In capo al mondo* non ha certo le possibilità e la forza di sovvertire nulla, e poiché il nostro è un paese di uomini liberi di esprimere le proprie opinioni con la discussione, con un film, con un'opera dell'intelletto, non con le armi, ovviamente, non c'è ragione di impedire a un uomo di comunicare col prossimo, di valersi della tecnica del cinema — come è nelle ragioni del cinema — per essere coerente con le proprie idee. E la censura delle idee è la peggiore nemica dell'uomo e delle sue libertà fondamentali. In Italia il fascismo proibì *La grande illusione,* in Unione Sovietica Stalin rese quasi impossibile il lavoro di Eisenstein per *Ivan,* in Francia si taglia *Le joli mai,* negli Stati Uniti Mac Carthy fece più male al suo paese che una battaglia perduta. La storia è contro — e anche la storia della nostra letteratura — contro ogni limitazione di libertà delle idee. Questo non è un momento di oscurantismo e di dittatura, in Italia. E allora perché esistono così sconfortanti e ingiustificate eccezioni?

tanto più trattandosi di « opere prime », il film di maggior rilievo, dopo *Il terrorista,* è certamente *En söndag i september* di Jörn Donner, film svedese anche se il regista è nato a Helsinki. È la storia di una sorta di « tentativo sentimentale », tutt'altro che nuova nella sostanza, per noi specialmente — anche noi europei meridionali —, un po' parabolica e dimostrativa, ma di ben altro livello, sincerità e forza di quella di Festa-Campanile e Franciosa.

Donner, si noti, non è neppur lui un uomo *modesto,* conscio di certi limiti e dei pericoli dell'esordio. Tutt'altro. Svolgeva attività di critica cinematografica e a Venezia ha dichiarato di essere stato spinto alla regia dalla mediocrità dei film che vedeva e che doveva recensire. Nientemeno. E il suo « nuovo », le sue velleità si evidenziano in *En söndag i september* nelle « introduzioni » a ciascuno dei quattro quadri in cui è suddiviso il film (*Amore nascente, Matrimonio, Rottura, Divorzio*). All'inizio del film, e poi prima di ogni « atto » successivo, assistiamo infatti a una serie di brevissime inquadrature fisse di esterni svedesi, animate o no, commentate da musica elettronica o da rapidi accordi sinfonici, senza alcuna giustificazione, ancora una volta, che il cinema d'amatore o di cineteca. Tali stacchi non rappresentano un ambiente, non dànno il senso di una città, non hanno legami espressivi col film, né simbolici né realistici: ci si aspetta — ad esempio all'inizio del secondo quadro (*Matrimonio*) — che tali « vedute » sottintendano elitticamente la celebrazione o addirittura la consumazione del matrimonio, e invece al termine di quella specie di accademica esercitazione del signor Donner siamo introdotti in chiesa, assistiamo immobili a tutto il rito, in un continuo piano medio, con pochissimi stacchi e pochissimi primi piani. In sostanza, vogliamo dire, la struttura esterna del film è pesante e ingenua, perfino primitiva; dà un'apparenza di importanza e di solennità, e in realtà è anche una comoda soluzione per sfuggire a esigenze di collegamento narrativo e a importanti passaggi psicologici (7).

---

(7) L'ultimo « atto » si svolge, con preciso riferimento, la domenica 1° settembre 1963; il film è stato proiettato a Venezia il 30 agosto. Il riferimento ha per noi solamente il valore di una curiosità. O Donner ha voluto dare alla sua storia particolari significati avveniristici?

Ma all'interno *En söndag i september* ha, malgrado tutto, una sorprendente forza di realtà umana, una vivissima e per nulla compiaciuta o falsa validità sentimentale. Sentiamo molto più vicini a noi l'atmosfera e i significati di *En söndag i september* che quelli di *Un tentativo sentimentale,* che anzi ci dà il fastidio dell'artificio e dell'inutilità.

Un mezzo attraverso il quale Donner raggiunge una tale qualità di valori è ovviamente — in un racconto quasi del tutto a due personaggi come questo — la recitazione dei suoi protagonisti. Stig è Thommy Berggren, a volte un po' impacciato e chiuso, ma dalla maschera convincente; Birgitta è Harriet Andersson, e siamo di fronte, oltre che a quella attrice di prim'ordine che conosciamo da molti film di Ingmar Bergman, a una interpretazione di assoluta eccezione, la migliore non solo di tutta la Mostra, fuori dalle varie categorie, ma una delle più significative del cinema di questi ultimi anni. Harriet Andersson è volta a volta dolce e sensuale, borghese e snob, semplice e sprovveduta, complicata e impenetrabile, con una disinvoltura, una tale felicità di intuizioni, di movimenti, di immedesimazione e di consapevolezza insieme da essere, del racconto di Donner, un elemento del tutto fondamentale. E merito del regista è non solo l'avere intuito l'identificazione personaggio-Andersson ma, evidentemente, l'avere condotto per mano l'attrice in una costruzione che, psicologicamente soprattutto, è tutt'uno col senso del film.

Ecco infatti che, già al di là dei valori personali e individuali di cui s'è detto, *En söndag i september* giunge a essere il quadro sincero e sintomatico di tutto un ambiente svedese (scandinavo, nordeuropeo) che è assai lontano dalle nostre semplicistiche supposizioni di spensieratezza e di limpidezza di idee e di rapporti umani. Dal film viene fuori un quadro triste, doloroso, amaro, freddo, chiuso, distante e scostante di gente che non si parla, di esseri umani che non comunicano, di condizioni che favoriscono le distanze e i distacchi morali, i diaframmi; il teak, il metallo, il lucido sono non solo nelle case, il vetro non è solo fra una parete e l'altra, ma fra una persona e l'altra, e fra anima e corpo, fra cuore e coscienza: ci si vede ma non ci si tocca, non si è in nessun contatto umano. Ed è proprio in questo ambiente che il racconto di un fallimento matrimoniale e sentimentale si arricchisce di notevoli apporti e, a sua volta, come si è detto, va oltre l'ambientazione nazionale e singola, riportando

il cinema alle sue migliori funzioni di sintomo e di comunicazione insieme.

Siamo in un clima quasi « antonioniano » (almeno *La notte* sarà piaciuto al critico Donner?), anche se lo stile non è all'Antonioni ma, all'opposto, assai all'antica, dramma e romanzo (con un solo intermezzo caustico, acutissimo, nella visita dei vicini di casa, brano che per certi lati ricorda una circostanza simile ne *Le ore dell'amore* di Luciano Salce). Ma l'ispirazione è giustificata, l'assorbimento è abbastanza provato e logico; ci sono gli errori e le presunzioni, i limiti di cui s'è detto ma c'è anche, evidente, una reinvenzione che concorre a darci, della terra ideale dei perfetti elettrodomestici, dei mobili funzionali, del cronometrico sistema di previdenza sociale, un'immagine concretamente vera o, comunque, nel clima estetico che è sulla strada di una confortante e positiva sincerità.

I misteri di Roma di C. Zavattini (Italia).

Accenniamo infine a *I misteri di Roma,* che non è un'« opera prima », come le altre di cui finora abbiamo parlato — anche se vede, fra i suoi registi, alcuni nomi nuovi —, e che è stato presentato a Venezia nelle giornate dedicate, gli ultimi giorni della Mostra, al film-verità. *I misteri di Roma* è « un film di Cesare Zavattini, per la regia di Libero Bizzarri, Mario Carbone, Angelo d'Alessandro, Lino del Fra, Luigi di Gianni, Giuseppe Ferrara, Ansano Giannarelli, Giulio Macchi, Lori Mazzetti, Enzo Muzii, Piero Nelli, Paolo Nuzii, Dino B. Partesano, Massimo Mida, Giovanni Vento » (e in un primo momento ce n'erano altri). Di cosa si tratti è ormai noto: un esperimento legato alla poetica zavattiniana dell'indagine sul prossimo, sul « coinquilino », le cui prime affermazioni cinematografiche risalgono a dodici, quindici anni or sono, mentre ancora precedenti sono i rapporti fra Zavattini, il giornalismo, l'inchiesta. Le teorie di Morin, Rouch, Ruspoli, Marker e gli altri ancora hanno una vena esistenziale e sociologica che differenzia nettamente dalle altre le esperienze francesi del cinéma-vérité, le caratterizza e le individua in maniera assai significativa. La « ricerca » di *Chronique d'un été,* ad esempio, è assai più fredda e scientifica di quella di Zavattini in *Caterina Rigoglioso.* La passione vivissima del co-autore di *Umberto D.* e di *Ladri di biciclette* cercava di immedesimarsi nell'umanità del personaggio, nelle sue difficoltà, nella sua storia, così triste, e sentita come moralmente incompatibile con una Italia che aveva ormai ripreso il posto di nazione civile e moderna. Ma tale ansia, tale desiderio di verità si raffreddavano di fronte agli elementi esterni di una ricostruzione a posteriori che peccava di inge-

nuità, non di costrizioni morali o di falsità umana. Rouch e Morin cercano di raggiungere la verità e di comprendere il prossimo, e nello stesso tempo di rappresentare, in maniera sociologicamente significativa, alcuni « personaggi », alcune situazioni tipiche, emotive, spettacolari: e ottengono risultati *comunque* positivi, pur lavorando sui vari personaggi con una ricostruzione in fondo non dissimile da quella dell'episodio zavattiniano che abbiamo citato, ma forse ancora più accanita e cattiva. Una riprova indiretta di tale sovrastruttura ci viene anche da un film-rivista quale *Dragées au poivre* di Jacques Baratier, nel complesso mediocre ma non privo di intelligenza: c'è qui, infatti, un'intervista da cinéma-vérité con l'attrice Sophie Daumier — *come se fosse una passeggiatrice incontrata per caso e si confessasse davanti alla macchina da presa* — che non ha nulla da invidiare, per carica emozionale, *sapore di verità,* tensione del personaggio, ai brani con Marilou in *Chronique d'un été.*

Con *I misteri di Roma* Zavattini segue dunque una propria strada, di cui oggi si vuole vedere la collocazione in un ambito particolare, ma che ha radici antiche, e troppo personali e sviluppate in una direzione autonoma, per essere rinchiusa nelle definizioni. Il ritratto di Roma, una « jolie » giornata davanti agli aspetti peculiari di una metropoli, la descrizione o la denuncia di alcune anomalie? Niente di tutto questo, in realtà. La parola « misteri » mette fuori strada, ma non è che il residuo di una iniziale, differente qualificazione del progetto; così come dei quindici registi, i cui nomi Zavattini ha voluto tutti segnalare, forse soltanto la metà è presente nel film col proprio lavoro. Quel che è più grave, in ogni modo, è che proprio il film è il risultato di una serie di successive sovrapposizioni di idee e di giudizi, di ispirazioni e di princìpi, alle quali il grande entusiasmo, il grande trasporto di Zavattini non è stato sufficiente per dare ordine e, soprattutto, chiarezza ideologica, linea unitaria di umanità e di cultura. « Mai come in questa occasione — ci ha detto Zavattini — mi sono accorto del grande errore di tutta la mia vita cinematografica, della grande lacuna: quante volte avrei *dovuto* prendere io la macchina da presa, girare, fare i film che invece ho spinto gli altri a fare, buttando via tempo, fatiche, entusiasmi. Non so se avrei fatto qualcosa di meglio di quanto è venuto fuori: ma mi sarei spiegato senza le insoddisfazioni e le riserve di tutti questi anni, avrei fatto qualcosa di piccolo, di modesto, ma almeno di mio compiutamente e totalmente ». Quanti colloqui,

quante nottate insonni, in via Sant'Angela Merici, per discutere coi « giovani » l'impostazione de *I misteri di Roma,* per fissare il piano della « giornata tipica », per curare l'inquadramento della giornata ideale, per individuare cosa fosse degno di essere ripreso e inserito nel film! (8). E quante giornate alla moviola — questa volta Zavattini solo, col bravissimo Eraldo Da Roma — per scegliere e ricucire le riprese dell'uno e dell'altro!

A proposito de *I misteri di Roma* ricordammo, in occasione del IV Festival dei Popoli, ma senza ancora conoscere il film di Zavattini, il documentario canadese *A Saint-Henri le cinq septembre* di Hubert Aquin (9): un giorno come gli altri (il 5 settembre 1961) a St. Henri, un quartiere operaio di Montréal, otto operatori, seguendo itinerari diversi ma prefissati, ripresero fedelmente quello che videro. Non alla ricerca dello straordinario, del sensazionale, del polemico, ma di *ciò che vedevano.* Quanti dei quindici registi dei *Misteri* hanno potuto captare la particolare misura di verità che è all'interno dell'animo di Zavattini e che così difficilmente è traducibile in immagini? Quanti erano veramente convinti di ciò che facevano? Quanti avevano le doti del reporter, lo scatto dell'osservazione di costume? Il lavoro di Zavattini per *I misteri di Roma* è stato certamente più pesante, lungo, difficile di quello di Aquin per *A Saint-Henri.* Ma alla fine, nei *Misteri,* il risultato non c'è che in piccola parte: soltanto alcuni momenti del film (sono rimasti molti brani di Di Gianni: e sono i migliori — ad esempio il colloquio con le prostitute, la prostituta di lusso —, assieme a uno di D'Alessandro — gli asfaltisti —, assieme al finale, le voci di Regina Coeli, i pendolari, Brivio) hanno, così, una loro suggestione, una loro evidenza ma — e Zavattini lo ha sentito per primo — in fondo sono soltanto degli sprazzi, che corrono il rischio di essere dei luoghi comuni, e non c'è il film, si è deteriorata l'idea.

Zavattini dice: « Guarda, vorrei essere ricordato, un giorno, più per quello che non ho fatto, che non sono riuscito a fare, che non

---

(8) Si veda anche *I misteri di Roma* di Cesare Zavattini, a cura di Francesco Bolzoni, collana « Dal soggetto al film » diretta da Renzo Renzi, Cappelli editore, Bologna 1963.

(9) *Il festival dei popoli,* in « Bianco e Nero » anno XXIV, nn. 1-2 del gennaio-febbraio 1963.

mi sono mai deciso a fare, che per quel poco che ho concluso ». Zavattini è troppo ingiusto con se stesso, a lui il cinema deve come a pochi altri. Ma egli non è mai stato, questo è vero, un autore cinematografico senza mediazioni e senza diaframmi: sempre, poi, ha dato assai più di quanto abbia avuto. E al di là di ogni altra considerazione, la sua influenza sul cinema di tutto il mondo, e sui nuovi mezzi di espressione — la televisione, l'inchiesta televisiva — è stata ed è fondamentale.

I film fuori concorso

LA BELLE VIE — **r., s.** e **sc.:** Robert Enrico - **dial.:** Maurice Pons - **f.:** Jean Boffety - **m.:** Henri Lanoë - **scg.:** François de Lamothe - **mo.:** Denise de Casabianca e Jacqueline Meppiel - **int.:** Frédéric de Pasquale (Frédéric Simon), Josée Steiner (Sylvie Carpentier), Odile Geoffroy, Gregory Chmara, Françoise Giret, Lucienne Hamon - **p.:** Paul de Roubaix per la Films du Centaure - **o.:** Francia. (Opera prima).

IN CAPO AL MONDO — **r., s.** e **mo.:** Tinto Brass - **sc.:** T. Brass e Franco Arcalli - **dial.:** Giancarlo Fusco e T. Brass - **f.:** Bruno Barcarol - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Raul Schultz - **c.:** Danilo Donati - **int.:** Sady Rebbot (Bonifacio B.), Pascale Audret (Gabriella), Tino Buazzelli (Claudio), Franco Arcalli (Kim), Piero Vida (Gianni), Gino Cavalieri (il padre), Giuseppe Cosentino (il generale), Sartorelli (il sergente), Enzo Nigro (Marietto), Monique Messine (la modella), Carletto Chia (Bonifacio bambino) - **p.:** Moris Ergas per la Zebra Film di Roma e la Franco-London-Film di Parigi - **o.:** Italia-Francia - **d.:** Dear Film-20th Century Fox. (Opera prima).

IL TERRORISTA — **r.:** Gianfranco de Bosio - **s.** e **sc.:** G. F. de Bosio e Luigi Squarzina - **f.:** Alfio Contini e Lamberto Caimi - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Gian Maria Volontè (l'Ingegnere), Philippe Leory (Boscovich), Giulio Bosetti (Dottor Ongaro), Tino Carraro (Prof. De Ceva), José Quaglio (Piero), Anouk Aimée, Franco Graziosi, Cesarino Micelli Picardi, Raffaella Carrà, Carlo Bagno, Roberto Seveso, Mario Valgoi, Gabriele Fantuzzi, Neri Pozza, Giuseppe Sormani - **p.:** Tullio Kezich e Alberto Soffientini per la 22 Dicembre-Galatea - **o.:** Italia - **d.:** Warner Bros. (Opera prima).

IL DEMONIO — **r.:** Brunello Rondi - **s.** e **sc.:** Ugo Guerra, B. Rondi, Luciano Martino - **f.:** Carlo Bellero - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Dahlia Lavi (Purif), Frank Wolff (Antonio), G. Cristofanelli (Padre Tommaso), N. Tagliacozzo (Zio Giuseppe), Lea Russo, Francesca Marinaccio, Luca Pascarella, Maria Ciriello, Giuseppe Macaluso, Calogero De Pascalis, Emma Canafoghi, Tommaso Sanna - **p.:** Titanus-Vox Film / Les Films Marceau-Cocinor - **o.:** Italia-Francia. (Opera prima).

GREENWICH VILLAGE STORY — **r., s.** e **sc.:** Jack O'Connel - **f.:** Baird Bryant - **m.:** Hy Gubernick - **int.:** Robert Hogan (Brian), Melinda Plank (Genie), Tani Seitz (Anne), Sunja Svendsen (Claudine), Aaron Banks, James Frawley, James Cresson, John Avildsen - **p.:** Jack O'Connel per la Village Film Workshop / Shawn International - **o.:** U.S.A. (Opera prima).

STORIE SULLA SABBIA — Film in tre episodi: **Francesca, Anna, Lucia** - **r.** e **s.:** Riccardo Fellini - **sc.:** R. Fellini e Gian Franco Ferrari - **f.** (Eastmanco-

lor) : Giuseppe Acquari, Sandro D'Eva, Mario Vulpiani - **m.:** Giovanni Fusco - **scg.:** Ercole Monti - **int.:** Francesca De Seta (Francesca), Anna D'Orso (Anna), Guerino Banzato e attori presi dalla vita - **p.:** Romor Film - **o.:** Italia - **d.:** Cineriz. (Opera prima).

UN TENTATIVO SENTIMENTALE — **r.:** Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa - **s.** e **sc.:** P. Festa Campanile, M. Franciosa, Elio Bartolini, Luigi Magni - **f.:** Ennio Guarnieri - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Lucia Mirisola - **mo.:** Ruggiero Mastroianni - **int.:** Françoise Prevost (Carla), Jean-Marc Bory (Dino), Leticia Roman (Luciana), Gabriele Ferzetti (Giulio), Barbara Steele (Silvia), Giulio Bosetti (Alberto), Maria Pia Luzi (Irene), Marino Masè (Piero), Antonio Segurini (Brunello) - **p.:** Franca Film - Cinematografica Federiz / France Cinéma Prod. - **o.:** Italia-Francia - **d.:** Cineriz. (Opera prima).

EN SÖNDAG I SEPTEMBER (t.l.: **Una domenica di settembre**) — **r.**, **s.** e **sc.:** Jörn Donner - **f.:** Tony Forsberg - **m.:** Bo Nilsson e Ulf Björlin - **scg.:** Erik Aaes - **c.:** Mago - **mo.:** Wic Kjellin - **int.:** Harriet Andersson (Birgitta), Thommy Berggren (Stig), Barbro Kollberg (la madre di Birgitta), Harry Ahlin (il padre di Birgitta), Axel Düberg (il fratello di Birgitta), Jan-Erik Lindqvist (il signor Karlsson), Ellika Mann (la signora Karlsson), Roland Söderberg (il prete), Nils Kihlberg (Dottor Hjälm) - **p.:** Gunnar Oldin per l'AB Europa Film - **o.:** Svezia. (Opera prima).

I MISTERI DI ROMA — **r.** e **s.:** Cesare Zavattini - **collab.:** Gianni Bisiach, Libero Bizzarri, Mario Carbone, Angelo d'Alessandro, Lino Del Fra, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Ansano Giannarelli, Giulio Macchi, Lori Mazzetti, Massimo Mida, Enzo Muzii, Piero Nelli, Paolo Nuzzi, Dino B. Partesano, Giovanni Vento - **int.:** cittadini di Roma - **p.:** SPA Cinematografica - **o.:** Italia.

LE JOLI MAI — **r.:** Chris Marker - **commento:** Catherine Varlin - **f.:** Pierre Lhomme - **m.:** Michel Legrand, canzone « Le joli mai » di B. Mokkoussov cantata da Yves Montand - **mo.:** Eva Zora - **p.:** Sofracima - **o.:** Francia. (Opera prima).

THE CHAIR — **r.** e **f.:** Richard Leacock - **p.:** Drew Associates - **o.:** U.S.A.

Vedere giudizio di Tullio Kezich in questo stesso numero (Festival di Montréal).

POUR LA SUITE DU MONDE — **r.:** Pierre Perrault e Michel Brault.

Vedere giudizio di Giovanni Grazzini a pag. 43 e dati a pag. 46 del n. 5, maggio 1964 (Festival di Cannes 1963).

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

Retaggio teatrale e " realismo socialista „ nel cinema sovietico (1924-1939)

di LEONARDO AUTERA

Per noi occidentali, e segnatamente italiani, la conoscenza del cinema sovietico si va sviluppando come un mosaico al quale, attingendo alle più svariate occasioni di conoscenza quasi sempre indipendenti dai normali circuiti di noleggio, andiamo aggiungendo pazientemente ora questo ora quel tassello — in maniera forzatamente disordinata — nel tentativo di ricostruire quello che senza dubbio è stato in U.R.S.S., negli « anni venti », il movimento artistico più fervido di libere iniziative, di ricerche rivoluzionarie sul piano del linguaggio, di entusiasmanti risultati espressivi, fra i pochi che annoveri la storia del cinema. Per gli stessi motivi di avara possibilità di informazione, incompleta è pure la nostra conoscenza degli sfoghi naturali che, pur fra umilianti mortificazioni e forzate involuzioni, la ricchezza di risultati conseguita dai registi sovietici nello splendido decennio rivoluzionario dovette almeno in parte trovare anche negli anni successivi all'avvento del programma extra-artistico che è andato sotto il nome di « realismo socialista ».

Del vasto mosaico in costruzione due soli settori si sono potuti a sufficienza completare: quelli che riguardano le personalità di Ejzenstéjn e di Pudovkin. Il resto è ancora costellato di vuoti che ci impediscono di esprimere un giudizio storicamente definito su altre personalità che conosciamo soltanto più o meno parzialmente, ma che in alcuni casi ci hanno rivelato indicazioni tali da suggerirci che la portata del loro ingegno artistico va molto probabilmente oltre quella, non certo di un Ejzenstéjn, ma almeno di un Pudovkin. Due nomi valgano come esempio: quelli della coppia Kòzincov-Trauberg, che si è andata ancor meglio riconfermando nella nostra considerazione dopo la visione di *Novyj Vavilòn* (t. l.: Nuova Babi-

lonia, 1929) e di *Vozvrascenije Maksima* (t. l.: Il ritorno di Massimo, 1937), presentati alla retrospettiva veneziana di quest'anno.

Non occorre dire quanto questa conoscenza saltuaria e disorganica sia la meno adatta per impostare le basi di uno studio serio e consapevole su una cinematografia dagli umori culturali e artistici tanto stimolanti, solo se si pensi che essa ha avuto i suoi maggiori sviluppi da presupposti indipendenti dalle esigenze dell'industria, oltre che dalla negazione pressoché totale dei valori precedenti che non fossero quelli fermentati in momenti successivi nelle avanguardie pittoriche e teatrali.

Supponevamo che la Mostra di Venezia, annunciando una retrospettiva dell'« avanguardia cinematografica sovietica », intendesse fermare l'attenzione sugli otto anni di splendido fervore di quel movimento artistico, partendo dalle prime *Kinopravda* di Dziga Vertov del 1922 per arrivare sia pure al *Dzhim Sciuanté* (1930) di Kalatozov; ma passando soprattutto attraverso le opere degli autori maggiormente vincolati alle scuole di indirizzo cine-teatrale, dai citati « eccentristi » Kòzincov e Trauberg al « costruttivista » Ejzenstéjn, senza però trascurare i registi formatisi nei « collettivi » più specificamente cinematografici, quali Kulesciòv, Pudovkin, Barnet e Room, tutti provenienti dal « Laboratorio sperimentale » di Mosca, ed Ermler e Jutkevich del « Cine-studio sperimentale » di Pietrogrado; mentre il lavoro di qualche altro documentarista — il Turin di *Turksib* (1929) anzitutto — avrebbe completato degnamente il panorama. Invece — non ci interessa se per incapacità o per effettiva impossibilità dei curatori — la retrospettiva ha spaziato attraverso quindici anni di cinema sovietico (dal 1924 al 1939) senza una specifica ragione: passi il 1924 come punto di partenza; ma che cosa rappresenta il 1939 per quella cinematografia? Non crediamo ci possa essere data una risposta.

Si sono messi assieme, così, venti film — otto dei quali più o meno largamente noti agli studiosi italiani più interessati — che per se stessi forniscono appena un assaggio di questa o di quella personalità (soltanto di Vertov, di Dovzhenko e di Kòzincov-Trauberg sono stati proiettati due film), mentre altri nomi di rilievo — dal già citato Room all'Ermler e Jutkevich del periodo « muto », da Gardin a Perestiani e alla Preobrazhènskaja — sono stati trascurati del tutto. Una organica retrospettiva del cinema muto sovietico resta, dunque, ancora da fare; e additiamo proprio alla direzione della Mostra di Venezia la necessità di farla dedicandola di volta in

volta, in edizioni successive, a piccoli gruppi di personalità della medesima tendenza.

Non si intende dire, pertanto, che la rassegna di quest'anno sia stata inutile. I dodici film che si sono visti ora per la prima volta in Italia sono apparsi tutti (o quasi) di grande interesse: in parte hanno permesso di ridimensionare certi giudizi troppo positivi attinti dalle storie del cinema e in parte hanno rivelato qualità superiori alle promesse degli storici stessi; inoltre, la conoscenza dei due film di Dovzhenko *Zvenigora* (1927) e *Sciors* (1939), ricollegata a quella di un certo numero di altre sue opere, ci offre la possibilità di tentare un giudizio pressoché globale sulla personalità del regista ucraino, come già si era verificato per Ejzenstéjn e Pudovkin. Poste tali eccezioni, non sarà molto agevole per noi articolare il discorso attraverso opere e autori spesso tra loro assai differenti. Ci soccorrono, comunque, alcune costanti, quali, nel periodo « muto », le esperienze culturali più avanzate nel campo letterario, pittorico e segnatamente teatrale, che ebbero una straordinaria fioritura a Mosca e a Pietrogrado negli anni immediatamente successivi all'Ottobre, travasate nel cinema come nel loro più naturale alveolo, e quale, nel periodo « sonoro », l'innaturale costrizione del mezzo cinematografico entro schemi naturalistici alla Meininger, anticonvenzionali, che furono propri, specie nei moduli di recitazione, del Teatro d'Arte dell'epoca zarista e che riassegnavano al cinema un ruolo poco più che meccanografico.

Protazanov e Kulesciòv tra il vecchio e il nuovo

Dall'influenza delle esperienze culturali ed artistiche del tempo non andarono esenti nemmeno due registi come Jacov A. Protazanov e Lev V. Kulesciòv, la cui produzione degli anni postrivoluzionari testimoniava la più diretta prosecuzione degli schemi che furono propri del cinema zarista, sia da un punto di vista tematico che da quello narrativo, e che si erano sviluppati parallelamente alle esperienze del Teatro d'Arte di Mosca da una parte e dall'altra agli esempi del film occidentale. Un cinema insomma, il loro, che cercava in prevalenza di conciliare le esigenze del facile spettacolo, mantenute in vita fin quasi alla fine degli « anni venti » specialmente dalla produzione « Mezhrabpom », con l'ambizione pseudoculturale dell'adattamento più o meno fedele di opere letterarie del passato più

prossimo. Ne sortiva di conseguenza un « genere » avventuroso diluito in tinte romantiche che si rifaceva a Puskin e a Tolstòj come a London o al psicologismo neoromantico del contemporaneo Lavrenjèv di « Sorok pervyj » (Il quarantunesimo).

La scelta di *Aelita* e di *Neobyciàjnye prikljucénija Mistera Vesta v stranè bol'scevikòv* (t. l.: Le straordinarie avventure di Mister West nel paese dei bolscevichi) da parte dei curatori della retrospettiva a rappresentare due personalità in diversa misura minori — quantunque non vada trascurato l'apporto di Kulesciòv sul piano delle ricerche di linguaggio — nel quadro del cinema sovietico di allora, ci sembra particolarmente oculata proprio per i motivi suddetti, vale a dire per indicare che al pressoché totale clima di rinnovamento stilistico che si respirava in U.R.S.S. attorno al 1924 dietro la spinta dei nuovi metodi teatrali non si poterono sottrarre nemmeno registi di ben differente estrazione.

Protazanov era il regista di più lunga esperienza prerivoluzionaria (aveva iniziato la sua carriera nel 1909) fra quanti continuarono a operare in U.R.S.S. dopo l'Ottobre. Anch'egli, tuttavia, aveva abbandonato la Russia nel 1919 con vari suoi colleghi (tra cui i registi Strizhevskij, Turzhanskij e Volkov, e gli attori Lisenko e Mozzhuchin); ma, dopo aver realizzato a Parigi sei film che non lasciarono traccia, preferì tornare in patria dove fu riaccolto nell'ora « collettivo » della « Mazhrabpom-Rus' ». Il primo film che gli venne affidato, nel 1923, fu appunto *Aelita,* ricavato dall'omonimo romanzo utopistico di Aleksej N. Tolstòj e per il quale i responsabili della Casa misero a disposizione del regista una eccezionale larghezza di mezzi e un anno intero per la lavorazione, in omaggio alle qualità commerciali di uno dei maggiori « direttori » del passato.

Il testo letterario di origine di *Aelita* era — a differenza di un lavoro teatrale di Majakovskij della stessa epoca, « Misterija-buff » (Il mistero buffo), di analoga impostazione fantastica ma che si schierava senza possibilità di equivoci, nella sua foga propagandistica, dalla parte della Rivoluzione — il risultato di un compromesso fin troppo scoperto: nella parte iniziale del racconto non mancavano motivi di una satira abbastanza graffiante rivolta alla nuova borghesia del 1921 scaturita dalla NEP e costituita da trafficanti e sfruttatori senza scrupoli, ma poi esso ripiegava sui motivi platealmente drammatici e tradizionali di una storia di trafugamenti intrecciata ad un dramma della gelosia; c'era poi l'avventura su Marte dell'ingegnere Los e del soldato Gusev che si concludeva con

la rivolta degli schiavi della regina Aelita e con l'instaurazione di una nuova repubblica socialista, ma l'impresa spaziale non era altro che il frutto della fantasia dello stesso Los. Gli elementi contraddittori ed eversivi del romanzo risultano ancor più manifesti nel racconto cinematografico. Anche qui alcune sequenze dell'inizio, di tono strettamente realistico come quelle che riguardano il centro di assistenza degli sfollati, o di un misurato grottesco come le annotazioni sulla coppia dei borghesi imbroglioni, promettono assai più di quanto il film mantenga nel suo successivo sviluppo piattamente drammatico; il quale nel giustapporre inquadrature e sequenze sempre si affida ad una tecnica disinvolta, ma del tutto impersonale.

Il discorso va ora trasferito su quelle che possono apparire le parti più interessanti del film per la loro specifica collocazione nelle tendenze artistiche e culturali del tempo. Sono le parti ambientate sul pianeta Marte che riguardano le fantasticherie di Los e che si prestano, tanto sono indipendenti dal contesto, ad essere considerate separatamente. Esse intervengono a tratti nel racconto con intrusioni improvvise di forte sconcerto, che lasciano perplesso lo spettatore in quanto non gli basta constatare che il mondo dell'utopia si trova nettamente distinto da quello della realtà, bensì vorrebbe ritrovare una giustificazione stilistica nella giustapposizione dei due mondi. Invece, sul Marte di *Aelita* tutto vive di vita propria, in quanto l'elemento scenografico che ne costituisce la caratteristica predominante risulta del tutto estraneo agli interessi di Protazanov, all'infuori di quello di volersi mostrare ad ogni costo in linea con i fermenti culturali che aveva trovato nel cinema sovietico del 1923-24.

Tutto ciò che vi è di interessante nelle scene marziane di *Aelita* va attribuito all'ingegno dei disegnatori e figurinisti Simov, Robinovich e Kozlovskij, e della costumista Aleksandra Ekster, geniale pittrice d'avanguardia che fin dal 1910-12 era entrata a far parte dei gruppi « Bubnòvyj valét » (Fante di quadri) e « Oslinyi chvost » (Coda d'asino) e che fu più tardi una delle più fedeli e attive collaboratrici di Tairov al « Kamernyj Teatr » (Teatro da camera) (1). Il modello scenografico al quale si sono ispirati questi artisti è da ricercare (non soltanto per la provenienza della Ekster) nel KT di

(1) A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia,* Ed. Einaudi, Torino, 1959, pag. 36.

Tairov. Le loro strutture sono del più genuino stampo cubofuturista; e non un esempio della « poetica costruttivista » — come qualcuno ha asserito — se si vuole intendere il « costruttivismo » nella sua più pura accezione mejerchol'diana e benché entrambi i movimenti avessero attinto alla medesima matrice del futurismo. Per averne conferma, basti riguardare le testimonianze fotografiche che ci rimangono della vistosa messa in scena tairoviana de « La Principessa Brambilla » di Hoffmann (1920), « sorta di barocco cubofuturistico fondato sulla spirale, una serie di intrecci elicoidali, un vero automatismo scenografico » (2). Benché un po' meno « barocca », la scenografia di *Aelita* si avvale degli stessi elementi in un concentrato accademico di alto interesse culturale per lo spettatore d'oggi. Ma anche più geniali e originali risultano i costumi disegnati dalla Ekster, specie quelli « a stecche d'ombrello » disposte ad angolo retto e a forma di prisma.

Ciò che non quadra affatto in queste scene extraterrestri sono, invece, la collocazione e il movimento dell'attore nello spazio scenografico in tal modo strutturato. « La solida recitazione realistica degli attori — ha osservato opportunamente il Viazzi — non poteva esprimere giustamente il carattere assurdo e astratto del soggetto e dei personaggi; e in parte anche contrasta con la scenografia » (3). Soprattutto quest'ultimo contrasto ci è apparso evidente: la mancanza di una recitazione stilizzata quanto l'ambiente, che in tal modo avrebbe potuto darci un corrispettivo di una rappresentazione di tipo tairoviano. È questo un altro addebito che dobbiamo muovere a Protazanov: regista dell'evasione, sostanzialmente estraneo agli interessi sociali e artistici del suo tempo.

Anche Kulesciòv — forse più di Protazanov — fu un rappresentante della tendenza naturalistica (per quanto riguarda i moduli di recitazione) particolarmente predisposto al genere avventuroso senza eccessive complicazioni psicologiche. Per questo — ci riferiamo al solo altro suo film che conosciamo: *Po zakonu* (t. l.: Secondo la legge, 1926), tratto dal racconto di Jack London « The Unexpected » — può apparire anche più grossolano di Protazanov; ma lo riscatta in parte una certa tendenza al tecnicismo, alle solu-

(2) Cfr. voce *Tairov* di A. M. Ripellino in « Enciclopedia dello Spettacolo » (vol: IX), Ed. Le Maschere, Roma, 1962.

(3) Cfr. GLAUCO VIAZZI, *Retrospettive*: *Aelita* in « Cinema » n. s., anno III, n. 38, Milano, 15 maggio 1950.

zioni formali di tipo sperimentale, le quali, benché dettate da esigenze estranee all'arte, valgono non fosse altro che per il seguito che ebbero, meglio assimilate ed elaborate, in registi maggiori quali Pudovkin e Dovzhenko. Ma è interessante notare che in *Neobyciàjnye prikljucénija Mistera Vesta v stranè bol'scevikòv* vi è poca traccia di quel montaggio frenetico di dettagli e primi piani a pezzi brevissimi frequentemente impiegato in *Po zakonu*. Eppure Kulesciòv aveva scritto già nel 1918 che « il mezzo specifico di espressione del pensiero artistico nel cinema è la successione ritmica di singole inquadrature o di brevi pezzi immobili che dà l'espressione del movimento, il che tecnicamente si chiama montaggio » (4); è assai improbabile, dunque, che egli avesse applicato le sue teorie soltanto dopo il 1924. Sorprendente è poi la considerazione in cui *Mistera Vesta* è tenuto dallo storico Lébedev (5): « In questo film — egli sostiene — per la prima volta nel cinema sovietico a soggetto erano applicati con consapevolezza e coerenza stilistica i mezzi fondamentali dell'espressione cinematografica: primi piani, angolazioni, sequenze di pezzi brevi girati in vista del loro susseguente montaggio ... » e prosegue affermando che tutto questo fa di *Mistera Vesta* « una pietra miliare nella storia dell'arte cinematografica sovietica. Si può dire che con questo film si concluda il processo di trasformazione del cinema russo da surrogato del teatro ad arte autonoma con mezzi espressivi specifici ». Sono formulazioni del tutto sproporzionate ai meriti effettivi del film, che appaiono di ben differente natura e che lo stesso Lébedev sembra aver rilevato quando sostiene, in contraddizione con le affermazioni precedenti, che il film « risultò una piacevole storia svolta in forma di innocua commedia eccentrica » (6). *Mistera Vesta,* in effetti, non è altro che questo: una gustosa combinazione di paradossi eccentrici.

Venuto a mancare alla retrospettiva il film *Pochozhdenija Oktjabriny* (t. l.: Le avventure di Ottobrina) realizzato nello stesso anno 1924 dai capiscuola dell'« eccentrismo » Kòzincov e Trauberg, ci siamo dovuti accontentare di un surrogato, dovuto proprio a quel

---

(4) Cfr. Lev V. Kulesciòv, *Iskustvo svetotvòrcestva* (L'arte della creazione con la luce) in « Kinò », n. 12. Moskvà, 1918. Citaz. di Nikolàj Lébedev in « Ocerk istòrii kinò SSSR - I. Nemoje kinò », Goskinoizdàt, Moskva, 1947 (traduz. italiana: *Il cinema muto sovietico,* Ed. Einaudi, Torino, 1962, pag. 169).

(5) Cfr. N. Lébedev, *op. cit.,* pagg. 176-177.

(6) Cfr. N. Lébedev, *op. cit.,* pag. 177.

Kulesciòv che si era mantenuto fino allora, e si manterrà anche in seguito, del tutto estraneo ai più vivi movimenti culturali del momento e che, soprattutto, aveva sempre avversato ogni interferenza con il cinema dei metodi teatrali, tanto da affermare che « per la sua struttura artistica, il cinema, quale arte autonoma, non può avere niente in comune col palcoscenico » (7). Si ricorderà, invece, che l'« eccentrismo » fu un'emanazione del gruppo dei futuristi di « LEF » e che esso trovò pratica applicazione nella palestra della « FEKS » (Fabrika Ekscentriceskogo Aktera: Fabbrica dell'attore eccentrico), fondata nel 1922 con un indirizzo chiaramente teatrale, che soltanto più tardi sarebbe sfociato per naturale destinazione nel cinema. Nel manifesto « Ekscentrizm » (8) del 1921 si può leggere che la tecnica del nuovo teatro doveva venire ricercata nel « music-hall », nel circo, nel « café-chantant », negli incontri di boxe, oltre che nel cinema stesso, e che l'attore, « movimento meccanizzato », doveva sostituire ai coturni i pattini a rotelle ed alla maschera « un naso che si accende ». Inoltre, era concentrata nel manifesto tutta la smania dell'americanismo (« Ieri: la cultura d'Europa. Oggi: la tecnica d'America. L'industria, la produzione sotto la bandiera stellata. O l'americanismo o l'impresa di pompe funebri. »). Vi sprizzava il culto per tutto ciò che provenisse dall'America: dalle canzonette ai romanzi a dispense settimanali sul poliziotto Pinkerton, dai film « western » a quelli di Douglas Fairbanks. Non si potrebbero intendere le ragioni di *Mistera Vesta* senza tener conto di tali premesse concretizzate nelle regie teatrali di Kòzincov e Trauberg. Giustamente osserva il Ripellino a proposito della messa in scena di « Vnestorg na Eifelevoj basne » (Il commissario del popolo per il commercio estero sulla torre Eiffel): « Lo spirito che animava questa *rappresentazione americana,* in cui Kòzincov e Trauberg intendevano trasfondere con allegro candore l'ottimismo dinamico e il ritmo industriale del popolo yankee, rivisse più tardi nella pellicola di Kulesciòv ... » (9).

Il soggetto del film, scritto dal poeta futurista Nikolàj Asèev, riguarda un ricco borghese americano che si accinge a visitare l'Unione Sovietica assieme ad un fido cow-boy come guardia del

(7) Cfr. L. V. KULESCIÒV, *op. cit.* (in N. LÉBEDEV, *op. cit.,* pag. 168).

(8) Brani dell'almanacco « Ekscentrizm » sono riportati, tra gli altri, da A. M. RIPELLINO, *op. cit.,* pagg. 150-151.

(9) Cfr. A. M. RIPELLINO, *op. cit.,* pag. 152.

corpo. Prevenuto dalla propaganda capitalista, che raffigura i bolscevichi come dei mostri o dei barbari primitivi, Mr. West ha la sventura di imbattersi, appena giunto in U.R.S.S., in una banda di bellimbusti, rimasuglio della società zarista, che allo scopo di estorcergli denaro lo confortano nelle sue false opinioni. Soltanto alla fine i malfattori verranno smascherati e l'americano potrà farsi un'idea esatta della nuova società sovietica. Il racconto, che ha uno sviluppo abbastanza dinamico di azioni, però organizzate in un montaggio senza voli particolari, rielabora in chiave di grottesca parodia i motivi più comuni del film americano d'avventura con particolare riferimento al « serial ». Assai gustose sono le parti che riguardano la banda degli avventurieri e specialmente le loro tipizzazioni, fra le quali eccelle quella del falso conte ad opera della mobilissima maschera mimica di Pudovkin che, a tratti, in certe movenze da balletto sembra rifarsi — lui attore educato al realismo — addirittura alla tecnica biomeccanica. Podobèd, nel ruolo di Mr. West, ricalca senza infingimenti la maschera di Harold Lloyd; mentre Boris V. Barnet, il futuro regista di *Okraina* (t. l.: Sobborghi, 1933), qui nella parte del cow-boy, si affida a volte ad un virtuosistico « acrobatismo ». Di stampo teatrale appare anche la disadorna scenografia, specie nelle rudimentali apparecchiature del covo.

Poco per un giudizio su Dziga Vertov

Le nove bobine di pellicola che i curatori della retrospettiva hanno messo assieme per darci alcuni esempi della tecnica documentaristica di una delle più singolari figure del cinema sovietico degli anni rivoluzionari, non ci sono sembrate sufficienti per esprimere un giudizio di merito su Dziga Vertov. Troppo grande fu l'ondata di entusiasmo che accompagnò in U.R.S.S., specie negli anni tra il 1921 e il 1925, l'attività di questo regista, considerato dallo stesso Majakovskij — per i suoi « cine-poemi », per la sua « fattografia », per il suo « Kinoglàz » (« un faro sullo sfondo della produzione cinematografica mondiale ») — una delle figure più eminenti e più geniali del « Fronte di sinistra delle arti », per permetterci di giudicarla sulla base dell'ora e mezza di proiezione costituite dalla *Kino-Pravda Leninskaja* (t. l.: « Kino-Pravda » su Lenin, 1925) e da *Celovèk s kinoapparatom* (t. l.: L'uomo con la macchina da presa, 1929). Se dovessimo farlo, approderemmo ad una modesta valuta-

zione. Preferiamo dunque supporre che un'auspicabile visione di buona parte dei 23 numeri dell'edizione cinematografica della « Pravda » realizzati dal 1922 al 1924 e dei sei numeri di *Kinoglàz* del 1924 possa offrire migliori indicazioni.

Sorprende comunque che da parte di alcuni storici e saggisti, da Lébedev (10) a Viazzi (11), almeno la *Kino-Pravda Leninskaja* venga considerata come il « più felice » dei componimenti cinematografici di Vertov (Viazzi la definisce un « rovente majakovskiano poema per immagini ») e come il film in cui il regista « ottiene dei risultati artistici abbandonando il rigorismo delle sue enunciazioni programmatiche, perché accetta se non altro la necessità pratica del soggetto ». Viene da pensare, allora, che i precedenti « cinegiornali » di Vertov fossero interamente abbandonati all'arbitrio del « kinoglàz » (l'obiettivo della macchina da presa), a questa specie di « intelligenza meccanica » che scoprirebbe da sola ciò che all'occhio umano non si manifesta. La qual cosa sarebbe perfettamente in linea con i princìpi del « futurismo » secondo gli schemi del marinettiano « Manifesto della cinematografia futurista » e secondo i concetti espressi nell'analoga e tipica forma letteraria da Vertov stesso nel suo manifesto sul « Kinoglàz », pubblicato da « LEF » nel 1923 (12).

Qualunque sia stato il risultato dell'applicazione pratica dei princìpi del « Kinoglàz », è chiaro che la figura di Dziga Vertov rivestì un ruolo di non secondaria importanza agli albori del cinema sovietico; non fosse altro perché fu il primo cineasta ad avvertire la necessità di rompere totalmente ogni legame con i metodi del passato e di assegnare al linguaggio cinematografico un nuovo ruolo: quello di creare una nuova convenzione del tempo e dello spazio che resterà alla base dei maggiori artisti del cinema sovietico. È probabile che la sua importanza non vada al di là del suo entusiastico radicalismo e che si fermi alle sue enunciazioni teoriche (quantunque anch'esse vadano lette in una chiave molto specifica). Insomma, non siamo propensi a vedere in Vertov un corrispettivo cinematografico di

---

(10) N. Lébedev, *op. cit.*

(11) G. Viazzi, *Breve storia del cinema sovietico* in « Rassegna sovietica », anno VIII, n. 6, Roma, novembre-dicembre 1957.

(12) Dziga Vertov, *Kinokij-Perevorod* (Manifesto del Cine-Occhio) in « LEF », n. 3, Moskvà, marzo 1923. Brani del « Manifesto » sono stati riportati in varie pubblicazioni cinematografiche. Tra l'altro in Marcel Lapierre, *Anthologie du cinéma,* La Nouvelle Edition, Paris, 1946.

Majakovskij: ciò che nel secondo si concretizzò in forma irripetibile come espressione appassionata e sincera degli ideali rivoluzionari, nel secondo si risolse probabilmente nelle forme di un esasperato feticismo tecnico.

Venendo ai due film della retrospettiva, la *Kino-Pravda Leninskaja* ci appare non molto diversa, nemmeno per il 1925, da un normale buon cinegiornale. Forse per l'argomento trattato, che riguarda in sintesi rapida l'azione politica e di governo di Lenin dal 1918 alla sua morte e l'eredità di ammaestramento che ha lasciato, Dziga Vertov avrà contenuta la sua foga avanguardistica. In apertura assistiamo all'intervista con un operaio della fabbrica dove Lenin subì un attentato. È interessante, per un film muto, vedere una persona che si rivolge direttamente allo spettatore parlando all'obbiettivo della macchina da presa; ma non si tratta di un fatto nuovo, poiché ricordiamo qualcosa di simile già in un cinegiornale americano dei primi anni del secolo presentato in una precedente retrospettiva veneziana. Si notano poi, specie nelle scene delle esequie, frequenti iterazioni delle medesime immagini, spesso suggestivamente angolate, come per meglio imprimere nella mente dello spettatore il significato di un momento storico. Lo stesso procedimento viene impiegato per le didascalie che si susseguono martellanti in ritmica giustapposizione con le immagini e contenute in brevissime battute. Nient'altro ci è stato possibile rilevare.

Più interessante, benché artisticamente nullo, *Celovèk s kinoapparatom* in quanto lo si può considerare una specie di esemplificazione visiva del manifesto programmatico del 1923. Esso vorrebbe essere qualcosa come un poemetto tessuto ad esaltazione dei « kinoki » (occhi cinematografici), gli operatori delle cineattualità che « reggono » (non « guidano ») le cineprese che per se stesse indagherebbero sugli aspetti di una qualsiasi città sovietica in una qualsiasi giornata di lavoro per coglierne « la vita in flagrante ». Vertov ci mostra spesso i suoi « kinoki » e le sue cineprese mentre dominano in sovrimpressione come gigantesche e mitiche divinità su vasti panorami della metropoli o su strade e piazze affollate. In apertura presenta anche allo spettatore la macchina da proiezione, gli operatori, e lo schermo su cui appaiono le prime inquadrature del film vero e proprio. Il quale è una lunga e frastornante successione di riprese effettuate nell'interno delle case e delle fabbriche, sulle strade e sui tram, nei giardini e nei teatri, con frequenti ricorsi a rapidissimi dettagli e, nelle scene più concitate, a sovrimpressioni,

a ribaltamenti delle immagini, ad accoppiamenti per mascherino, a rallentamenti e accelerazioni, a marcie indietro. Ad un certo punto appare una sirena che prelude ad una serie di inquadrature statiche indicanti la pausa del lavoro; poi il ritmo riprende concitato. Frequente è l'impiego di attacchi di montaggio per contrappunto, risolti a volte in rapidissimi « flashes » di due inquadrature di contenuto contrario, che sottolineano l'avvicendarsi di momenti lieti e tristi nella vita quotidiana dell'uomo.

Tutti espedienti, insomma, calcolati a freddo, che non si risolvono mai in immagini poetiche e che dovevano apparire retrodatati già nel 1929 anche sul piano della ricerca di linguaggio, in quanto successivi alle grandi opere di Ejzenstéjn in cui il montaggio aveva rivestito un ruolo ben diversamente creativo. Lo stesso proposito di dare uno spaccato della vita di una grande metropoli in una giornata qualsiasi aveva già un precedente — tutto sommato più convincente — nel film tedesco di Ruttmann *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* (1927), affidato nella stessa misura ad un'orgia di belle immagini tese a definire una dimensione ambientale, ma provvisto almeno nella parte introduttiva di più suggestive soluzioni visive e ritmiche di gusto astrattista.

L'esordio di Ejzenstéjn

Frequente è l'affermazione che i princìpi teorici di Dziga Vertov siano alla base della poetica di Ejzenstéjn. Non v'è dubbio che l'artista di Riga li conoscesse e li avesse in parte assimilati; ma non diversamente da quanto avesse studiato ed apprezzato, nel medesimo tempo, le soluzioni di montaggio applicate nei film americani di D. W. Griffith. È noto, oltre tutto, che nella formulazione dei propri princìpi sul montaggio Ejzenstéjn partì proprio da un rifiuto categorico delle idee e dei procedimenti realizzativi di Vertov.

Se una sfera d'influenza va ricercata alla base della formazione artistica del creatore del *Potemkim* essa va trovata senza equivoci nei metodi del teatro rivoluzionario e segnatamente nei criteri costruttivistici di Vsevolod E. Mejerchol'd, il padre della regia teatrale intesa nel senso più moderno. Senza che sia opportuno ritornare in

questa sede ai concetti estetici che lo informarono (13), basti ricordare che il « costruttivismo », unitamente ai princìpi della « biomeccanica » applicati al comportamento dell'attore sul palcoscenico, esplose in U.R.S.S. il 25 aprile 1922 con la prima rappresentazione di « Le cocu magnifique » di Fernand Crommelynck messo in scena da Mejerchol'd al « Teatro RSFSR Primo » di Mosca. Fu quella la data più memorabile nella storia di tutto il teatro moderno, che segnò la rivincita totale della « convenzione » sugli schematismi naturalistici della tradizione ottocentesca conservata da Stanislavskij e Namiròvich-Dàncenko al TAM.

Spettatore attivo fra i più partecipi di quel trionfo della teatralità, e con essa della supremazia assoluta della creatività del regista sulle indicazioni del testo, fu certamente Ejzenstéjn, il quale l'anno precedente era stato allievo di Mejerchol'd al « GVYRM » (Gosudarstvenuye Vys'scie Rezhiserske Masterske: Laboratorio registico statale superiore) e nei primi mesi del 1922 aveva pure lavorato in qualità di scenografo a fianco del maestro per un progetto d'allestimento di « Heartbreak House » di G. B. Shaw. Quando poco tempo dopo se ne distaccò per entrare a far parte attiva del collettivo « Proletkul't », Ejzenstéjn immise nel nuovo ambiente una somma di ammaestramenti che riassumevano gli studi e le esperienze dirette condotte da oltre un decennio da Mejerchol'd: dal teatro bidimensionale a quello delle Maschere della Commedia dell'Arte, dal grottesco alla stilizzazione, fino alle forme totali del « costruttivismo » e della « biomeccanica ».

Allorché nel marzo 1923 egli lancia il programma del suo « teatro acrobatico » non fa che risalire ai princìpi di base della « biomeccanica » quale si impiega negli spettacoli da circo ad opera dei clowns e degli acrobati; mentre nel manifesto sul « montaggio delle attrazioni » non fa che apportare delle semplici variazioni formali alle teorie costruttivistiche mantenendo integre le finalità del metodo, che rimaneva quello per cui ci si doveva servire di ogni espediente astratto al fine di mettere a nudo nella maniera più concreta ed esclusiva la tesi ideologica di un'opera. In breve arco di tempo Ejzenstéjn — spirito inquieto quanto il suo maestro — apporterà altre variazioni alla tecnica del metodo — ora ricercando

(13) Si veda, oltre alle varie Storie del teatro russo, quanto noi stessi abbiamo scritto a proposito de *Il metodo teatrale alle origini del cinema sovietico* in « Bianco e Nero », anno XXII, nn. 2-3, Roma, febbraio-marzo 1961.

gli « espedienti astratti » nei motivi sensazionali del « Grand-Guignol » francese e applicandoli nella messa in scena dell'« agit-guignol » di Sergei Tret'jakòv « Slyscis', Moskvà? » (Pronto, Mosca?), ora capovolgendo l'espediente meccanico e sperimentando la forza di « attrazione » di una scenografia ultrarealistica quale fu quella di un reparto del Gasometro centrale di Mosca assunto a palcoscenico per la rappresentazione di un altro dramma di Tret'jakòv, « Protivogazy » (Maschere antigas) — ma il fine rimarrà unico come il fondamento del metodo per realizzarlo. Ed egli pervenne alla sua realizzazione, assai meglio che il suo maestro, perché non tardò ad intuire che il cinema, lungi dall'essere il terreno più adatto in cui coltivare il naturalismo — quale era la radicata convinzione di Mejerchol'd (14) —, offriva una fonte inesauribile di possibilità di applicazione e di perfezionamento del metodo costruttivistico.

Stachka (t. l.: Sciopero), il primo film di Ejzenstéjn, non è una novità per i frequentatori dei Circoli del Cinema anche italiani; ma una sua « rilettura » nell'ambito della retrospettiva è stata oltremodo utile per meglio individuarne la ricchezza di motivi in un momento-chiave della maturazione artistica del regista, in parte ancora legato all'applicazione « scientifica » del metodo teatrale, ma per altro verso già in possesso di quella corposa e personalissima coscienza stilistica che porterà a completa soluzione con la realizzazione del *Potemkin*. Insomma, piuttosto che rappresentare « un esempio di infantile estremismo di sinistra » — come Ejzenstéjn ebbe a definirlo — *Stachka* meglio si adatta a quell'altra definizione che lo considera come « la prova generale del *Potemkin* ». Infatti, non è difficile individuarvi l'identica partitura ritmica e narrativa, oltre che tematica, del *Potemkin*: di un *Potemkin* che si concludesse con le scene del massacro sulla scalinata di Odessa. Come, in questo film, l'ammutinamento dei marinai della corazzata è occasionato dalla protesta e dal sacrificio di uno di essi (Vakulinciuk), così in *Stachka* lo sciopero è originato dal suicidio di un operaio ingiustamente accusato di furto e si espande a tutta la fabbrica

---

(14) « Una delle cause fondamentali dell'incredibile successo del cinema — sostiene, tra l'altro, Mejerchol'd — è la smisurata passione per il naturalismo, caratteristica delle masse, sviluppatasi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo ». Da uno scritto del 1912 riportato in VSEVOLOD E. MEJERCHOL'D, *La rivoluzione teatrale,* Editori Riuniti, Roma, 1962.

come là a tutta la nave; quindi vi aderisce sentimentalmente tutta la gente umile della città come là tutta la popolazione di Odessa; infine in entrambi i racconti succede una dimostrazione unanime di simpatia che viene repressa nel sangue dalle fucilerie dei cosacchi. Ugualmente, in entrambi i film la parabola ritmica si distende ad un certo punto centrale in un intermezzo di calore lirico: nel *Potemkin* rappresentato dalla descrizione del brumoso porto di Odessa e dalle sequenze in cui viene reso omaggio al corpo di Vakulinciuk; in *Stachka* dalle scene bucoliche e piene di sole relative alla prima giornata di sciopero in seno ad una famiglia operaia. Senza contare poi che già in *Stachka* il protagonista della vicenda è perfettamente individuabile nella intera messa operaia, e che già i brani di un realismo crudo e quasi documentaristico sono quasi sempre ottimamente amalgamati con le espansioni ora liriche ora epiche e con i toni sapidamente grotteschi di altre parti, illuminando così lo spettatore sulla globale portata dell'arte di Ejzenstéjn fin da questo primo saggio.

È nella particolare trattazione del « grottesco » e nel frequente impiego di metafore e di stimoli arbitrariamente scelti come « attrazioni » per determinare specifici urti ideologici negli spettatori che l'autore di *Stachka* lascia più scoperto il suo debito alla meccanica del metodo teatrale. Si tratta, tuttavia, quasi sempre di una serie di intuizioni o di soluzioni ugualmente geniali. Si pensi al « grottesco » della presentazione degli sbirri e dei loro travestimenti (il Gorilla, la Civetta, la Volpe, il Bulldog) secondo uno schema fedele all'iconografia della Commedia dell'Arte, alle altrettali maschere clownesche dei proprietari della fabbrica, alle fotografie che si animano, e poi a quella stupenda, brechtiana presentazione della schiera di straccioni in costumi esotici che viene reclutata per il proditorio assalto alla bottiglieria in una specie di « corte dei miracoli » tutta di splendida fantasia. La stessa sequenza finale della carica di cavalleria alternata alle scene della macellazione di un toro — tipico esempio di « agit-guignol » — si affida a un tale veemente piglio epico, ad una tanto magistrale costruzione ritmica, da far passare in seconda linea la meccanica teatrale dello stimolo. Si devono ricordare, infine, i momenti in cui il regista ha risposto esclusivamente alle sollecitazioni della realtà immediata dando luogo a sequenze — specie dall'intervento della polizia con gli idranti fino alla carica di cavalleria entro le case degli operai — di una pregnanza eguagliata soltanto nel *Potemkin*. Convincono meno, nel

contesto del film, l'uso di certe metafore, come quella del proprietario di fabbrica che spreme un limone mentre un poliziotto a cavallo schiaccia uno scioperante, e qualche abbandono incontrollato, come per la baraonda nella bottiglieria in fiamme che sembra mutuata da un dozzinale racconto americano d'avventura.

Un altro film muto della retrospettiva era già conosciuto in Italia sia pure attraverso gli organismi culturali. Si tratta di *Mat'* (t. l.: La madre), ricavato nel 1926 da Vsevolod I. Pudovkin dall'ominimo romanzo di Maksim Gor'kij. La sua larga notorietà e quanto è già stato scritto da altri nei suoi confronti ci esimono dal ritornare sull'argomento, tranne che per sottolineare ancora una volta che nell'ambito della produzione di Pudovkin, man mano che essa si è fatta conoscere anche in Italia, *Mat'* si distingue come un piccolo capolavoro isolato di un regista solitamente di respiro limitato, il quale non merita il posto che si è soliti assegnargli al fianco di Ejzenstéjn per significare la coppia delle due maggiori personalità del cinema sovietico. A parte questa accorata tragedia familiare nel clima infuocato ed esaltante della Rivoluzione, egli ha sempre manifestato tendenze più modeste: prima a trattare intrecci avventurosi e melodrammatici applicando loro dall'esterno una pesante ricerca tecnicistica, come era nel costume degli allievi di Kulesciòv; poi ad adattarsi più o meno supinamente alle direttive del momento. Altrimenti, va senz'altro apprezzata in Pudovkin una dote spiccatissima: quella di essere un eccellente orchestratore della recitazione, sia pure secondo gli schemi naturalistici tradizionali già adottati e proseguiti dal TAM.

Kòzincov-Trauberg-Moskvin

I film di Kòzincov e Trauberg « rappresentarono un grande passo avanti verso il dominio della tecnica dell'espressione cinematografica non soltanto nei confronti di Vertov e Kulesciòv, ma anche di Ejzenstéjn. Il collettivo della FEKS — in cui maturarono attori celebri come Geràsimov, Kuzminà, Sobolevskij, Kostrichkin, Magarill, Zhejmò e altri — era in grado di risolvere i più difficili problemi di messa in scena; l'operatore Moskvin sapeva inoltre riprodurre con i mezzi cinematografici qualsiasi stile pittorico » (15).

(15) Cfr. N. Lébedev, *op. cit.*, pagg. 268-269.

Con tale giudizio oltremodo positivo si è espresso lo storico Lébedev nei riguardi della coppia di registi Kòzincov-Trauberg, del loro collettivo artistico FEKS e del loro più stretto collaboratore Andrej N. Moskvin.

Nel vedere alla retrospettiva veneziana, della vasta produzione di questo gruppo di artisti, i due film *Novyj Vavilòn* (t. l.: Nuova Babilonia, 1929) e *Vezvrascenije Maksima* (t. l.: Il ritorno di Massimo, 1937) — con il quale abbiamo potuto completare la conoscenza dell'intera *Trilogia di Massimo,* inoltre composta da *Junost' Maksima* (t. l.: La giovinezza di Massimo, 1935) e *Vyborgskaia storona* (t. l.: Il quartiere di Vyborg, 1939) — noi stessi abbiamo provato la netta sensazione di trovarci al cospetto di personalità fra le più spiccate dell'intero cinema sovietico, le quali rimangono, malauguratamente, in gran parte ancora da scoprire.

A Kòzincov e Trauberg del manifesto « Ekscentrizm » (1921) e dei primi anni della FEKS cine-teatrale (1922-24) abbiamo accennato più sopra a proposito del film di Kulesciòv che rifletteva non genuinamente gli stimoli di quell'indirizzo di estrema avanguardia, il quale rifiutava addirittura la trama nelle rappresentazioni sia teatrali che cinematografiche per affidarsi esclusivamente ad una congerie di trucchi scenici, di capriole e di allusioni grottesche. Nulla, per contro, conosciamo della produzione rigorosamente eccentrica di Kòzincov e Trauberg in quegli anni, né dei primi tre film da essi realizzati posteriormente al 1926, anno in cui — a testimonianza del Lébedev (16) — l'indirizzo subì una nuova influenza estremista ad opera della Scuola dei formalisti di Leningrando capeggiata da Viktor Sklovskij e della quale faceva parte anche Jurij Tynjànov, che callaborerà con la coppia per la riduzione da Gogol' di *Scinél* (t. l.: Il cappotto, 1926). Avremmo dovuto vedere almeno questo altro film, di tinte espressionistiche, per renderci più esatto conto di un importante stadio della laboriosa ricerca stilistica dei due registi, che sarebbero trascorsi successivamente ad un delirante romanticismo con *Sojuz Velikovo Dela* (t. l.: L'Unione per la Grande Causa, 1927). Certo si è che la loro arte della stilizzazione difficilmente poteva approdare a risultati più suggestionanti di quelli che si sono potuti ammirare in *Novyj Vavilòn.*

L'argomento riguarda una vicenda sentimentale che si svolge

(16) N. Lébedev, *op. cit.,* pagg. 258-261.

al margine della guerra franco-prussiana del 1871 e durante la Comune di Parigi: fra i comunardi milita una commessa dei Grandi Magazzini « Nuova Babilonia », la quale in precedenza aveva intrecciato un breve idillio con un soldato che ora si trova a combattere, per ignoranza politica, al fronte opposto delle barricate, fra i versaillisti. La storia di Louise e Jean si conclude tragicamente, con la fucilazione della ragazza, ma anche con un primo spiraglio di coscienza sociale che si affaccia alla mente del contadino-soldato.

Nella rappresentazione predomina tuttavia, sulla vicenda dei singoli, il clima complessivo di quelle giornate: il folle sciovinismo bellicista della borghesia, la sua insensibilità alla realtà più pressante, il suo abbandono alle più frastornanti occasioni di divertimento, contrapposti alla fiduciosa speranza del popolo, alla strenua resistenza e al finale sacrificio della Guardia Nazionale operaia. Ciò che ha offerto opportunità ai registri di dare sfogo ad una costruzione figurativa e ritmica in un viluppo raziocinante e composito ma, al tempo stesso, straordinariamente fuso e compatto. Una congerie di elementi della più disparata provenienza intellettualistica — da una colorita tipizzazione dei personaggi al simbolismo più cerebrale, da una stilizzazione assoluta dell'impiego più avanzato del montaggio in funzione sia semplicemente dinamica che dialettica ad una patina figurativa costantemente ispirata all'impressionismo di Degas, di Manet, di Daumier — si amalgama in un'unica rappresentazione coreografica che è tutto un ricamo e un tripudio di forme barocche.

Davvero Kòzincov e Trauberg avevano saputo spremere tutto il possibile dal linguaggio cinematografico e l'operatore Moskvin — questa personalità geniale dell'arte dell'illuminazione, non seconda nemmeno a Greg Toland, se si pensi anche alla collaborazione prestata all'ultimo film di Ejzenstéjn — aveva saputo sfrondare l'immagine di ogni richiamo realistico sfumandone gli sfondi e bidimensionandola per comporre una sequela di richiami pittorici. In tale contesto, persino la recitazione, misuratissima, si risolve in atteggiamenti statici ai quali viene impressa un'intensa espressività (si veda la presentazione della commessa che mastica di nascosto o l'immagine del soldato lacero e affamato). Per contro, l'esigenza del sonoro sembra risolversi compiutamente nel movimento. Il film contiene molte sequenze esemplari in tal senso, come quella del discorso del giornalista che annuncia la sconfitta francese innestato

in uno spasmodico can-can o come quella che alterna l'avanzata al galoppo della cavalleria tedesca alle frenesie dei ballerini nel tabarin.

Novyj Vavilòn, lungi dall'essere una illustrazione cinematografica di fatti storici, è un'interpretazione di essi emotiva e al tempo stesso raziocinante. Nel clima esasperato di ricerche formalistiche e di programmi intellettualistici che dominò quasi interamente il cinema in U.R.S.S. alla fine degli « anni venti » — *Oktjàbr* (t. l.: Ottobre, 1927) di Ejzenstéjn e *Celovèk s kinoapparatom* (1929) di Vertov sono soltanto due esempi fra i più probanti — il film di Kòzincov e Trauberg si manifesta come il risultato più avanzato e stilisticamente più organico e più compiuto, come l'opera che conchiuse più degnamente gli anni dell'avanguardia sovietica.

Che i suoi artefici non potessero soddisfarsi ed esaurirsi in essa è prova *La trilogia di Massimo* (1935-39), romanzo psicologico a largo respiro (veramente « balzachiano », come lo definì il Sadoul), il quale segna la completa maturità dei due artisti e il risultato più convincente che sia stato ottenuto in linea sufficiente con il programma del « realismo socialista ». A Venezia si è vista la parte centrale della « trilogia », *Vozvrascenije Maksima,* che illumina anche meglio degli altri due film sulla portata artistica dell'opera complessiva. La vicenda è ambientata a Pietroburgo nell'estate del 1914, prima dello scoppio del conflitto mondiale, e riguarda i momenti più intensi della presa di coscienza morale e sociale dell'operaio Massimo, questo eroe popolare assurto a simbolo delle ragioni che indussero milioni di altri uomini ad abbraciare la causa della Rivoluzione.

I due registi hanno dato fondo ad un sottile scavo psicologico per far luce sul carattere in formazione del protagonista, sui legami intercorrenti tra il Partito Comunista e il popolo, sui fondamenti della lotta politica fra i comunisti stessi, i menscevichi e i democostituzionali. È un vasto affresco d'andamento epico-popolare che non lascia però mai adito alla retorica, in quanto gli avvenimenti (uno sciopero ad oltranza degli operai di una fabbrica; una grande manifestazione popolare soffocata nel sangue; Massimo che, sfuggito alle repressioni, parte per il fronte ove porterà avanti la battaglia per il Partito) si riflettono sulla figura umanissima del protagonista (un eccellente e misuratissimo Boris Cirkov), sulla sua tenera e intrepida compagna Natascia e su tutta la schiera degli amici.

Il racconto ha momenti assai intensi, come durante le varie riunioni alla Duma e nelle epiche pagine della lotta sulle barricate,

e riesce ad innestare con armonica continuità anche alcuni saporosi risvolti umoristici, come nella memorabile partita a biliardo con Pjotr, grazie ad uno stile composito perfettamente maturato dalla lunga esperienza dei due registi. Le attenzioni puntigliose che sono state dedicate all'ambientazione, il taglio armonico delle inquadrature e la loro resa luministica, il controllo della recitazione, la fluidità del montaggio, certe sottolineature grottesche, rivelano la prosecuzione di uno stile, con la differenza però che qui le ragioni del tema non vengono mai perse di vista. E anche qui il contributo di Moskvin risulta rilevante (basti pensare al salone dei biliardi) per la resa pastellata degli sfondi su cui agiscono i personaggi, per i tagli di luce che intensificano i momenti drammatici, per la pastosità e l'ariosità degli esterni.

Un documentario di Kalatozov

Del tutto misconosciuto persino dal Lébedev, che non lo menziona neppure nella sua Storia, il documentario di lungometraggio *Dzhim Sciuanté* o *Sol' Svanetii* (t. l.: Il sale della Svanezia) ha costituito viceversa una delle più liete sorprese della rassegna. Realizzato nel 1930 per conto di una produzione georgiana da Mikhail Kalatozov, passato allora anche alla regia dopo alcuni anni di attività come operatore, questo film, oltre che rivelare eccellenti qualità poetiche, ci informa opportunamente sulla più lontana attività, e quindi sulla formazione, di un regista che conosciamo soltanto dalle sue tre opere più recenti, tra loro di valore assai diseguale: l'impersonale *Verne drusia* (t. l.: Amici fedeli, 1954), il delicatissimo e convincente *Letiat zhuravli* (Quando volano le cicogne, 1957) e il figurativamente manieristico *Nespravenoe pismo* (La lettera non spedita, 1960).

Dzhim Sciuanté riguarda una regione del Caucaso, la Svanezia, i cui abitanti, per ragioni ambientali e per il regime feudale che li ha dominati fino al 1918, conducono una vita di estrema miseria dedita ad un avaro lavoro condotto coi mezzi più arcaici: dormono su giacigli di pietra e l'orzo è l'unico cereale di cui dispongono. Ma la piaga maggiore che li affligge è la mancanza di sale, che fa strage, se non di uomini, di animali; pochi dei quali sopravvivono leccando il proprio sudore e l'orina degli uomini. Alcuni contadini valicano le montagne dopo aver promesso di tornare con il sale; ma le impervie montagne li uccidono prima del

ritorno. Questa la situazione oggettiva scarnamente documentata; ma ciò che più sorprende e lascia ammirati del film è il libero trascorrere del regista, secondo una maniera attualissima, da tale realtà al giudizio su di essa, dal passato al presente fusi in una dimensione immobile del tempo. Così assistiamo al fenomeno (vissuto dal regista durante le riprese) del passaggio improvviso in pieno luglio da una calda estate ad un rigido inverno che lascia nuovamente posto, dopo brevissimo tempo, ad un caldo afoso, con le relative conseguenze sulle colture. E nello stesso contesto il regista ci fa rivivere un dramma antico di quella gente: durante il funerale di un ricco nessuna donna può partorire nel villaggio. Mentre si sprecano tributi e lamentazioni attorno al feretro una partoriente viene allontanata dal paese e dà alla luce da sola un bambino sul nudo sasso; mentre attorno al feretro si sprecano abluzioni, la puerpera soffre la sete e un cane lecca le carni umide del neonato; mentre per allegoria funebre un cavallo viene fatto galoppare finché non gli scoppi il cuore, il bambino muore e la donna lo seppellisce bagnando quindi la terra all'intorno con il proprio latte. Un lirismo esasperato e una forza drammatica eccezionale dominano queste immagini impregnate di un gusto figurativo non comune e affidate ad un montaggio sciolto nei più liberi modi d'espressione.

La costruzione rimanda allo stile di Ejzenstéjn, ma meglio ancora all'essenza del metodo di Mejerchol'd, alla sua libera elaborazione del materiale scenico al fine di produrre determinati stimoli sentimentali. È probabile che una certa influenza in tale direzione sia stata esercitata sul fotografo-regista dalla presenza, nella lavorazione del film, dello sceneggiatore Sergei Tret'jakòv, lo stesso che già aveva offerto numerosi testi alle messe in scena teatrali sia di Mejerchol'd che di Ejzenstéjn. Interessa comunque la constatazione che anche Kalatozov, regista ritornato alla luce dopo il XX Congresso, si sia formato alla scuola dei grandi maestri della scena e del cinema sovietici.

Tempo di « realismo socialista »

Trasferendo il discorso al cinema sonoro, esso si presta per varie ragioni a considerazioni più sommarie. Anzitutto perché la maggior parte dei film del periodo 1932-39 presentati a Venezia è già conosciuta in Italia (tre di essi hanno goduto anche di una nor-

male distribuzione pubblica), poi perché essi sono caratterizzati (a parte l'opera di Kòzincov e Trauberg di cui si è già detto) da una fisionomia quasi sempre uniforme, dai tratti di un medesimo mestiere piatto e impersonale, e perché i loro temi sono dominati da una nota pressoché unica, quella della retorica sfrenata, dell'esaltazione sistematica degli ideali del socialismo col rifiuto di ogni altro anelito umano. Maliconica conseguenza, questa, di quel pesante « giro di vite » imposto agli inizi degli « anni trenta » da un potere politico in involuzione, il quale, in nome di un presupposto « stile più popolare » che doveva rifiutare ogni interesse formale sia pure determinante i caratteri distintivi della personalità artistica, incoraggiò e favorì la piattezza e la verbosità, le monotone esaltazioni degli eroi della Rivoluzione e le pesanti ricostruzioni storiche tendenti a rinverdire il culto nazionalistico, avvilendo in tal modo le più illustri figure del teatro e del cinema dell'U.R.S.S. e buttando all'aria dieci anni di ricerche e di conquiste artistiche, le più felici e fattive che il teatro come rappresentazione e il cinema abbiano vissute nell'intera loro storia.

Un solo film, tra quelli che si sono visti a Venezia di questo periodo, conserva ancora qualcosa della libertà spirituale di un tempo. Si tratta di *Okraina* (t. l.: Sobborghi), realizzato nel 1933 da Boris V. Barnet per conto della vecchia « Mezhrabpom » che tentava di opporre le ultime resistenze alle imposizioni staliniane. È l'unico film di Barnet che conosciamo, ma di questa figura non secondaria del cinema sovietico, che già abbiamo visto come brillante attore caratterista in *Mistera Vesta,* sappiamo che uscì dal « Laboratorio » di Kulesciòv e che fin dalle sue prime esperienze di regia — *Dèvuska s korobkoj* (t. l.: La ragazza con la cappelliera, 1927) e *Dom na Trubnoj* (t. l.: La casa di Piazza Trubnaja, 1928) — dimostrò spiccate predisposizioni verso la commedia sentimentale di costume e verso la satira e la comicità di gusto sottile (17). Tutte qualità presenti anche in *Okraina,* benché il suo soggetto riguardi i primi anni (1914-18) della guerra e della Rivoluzione partendo da uno sciopero dei lavoratori di un calzaturificio per poi introdurre la simpatica figura del soldatino Nikolaj, avverso alla guerra e animato da sentimenti di solidarietà anche con il nemico, per cui finisce fucilato proprio mentre la Rivoluzione è

---

(17) VIRGILIO TOSI, *Alle origini del cinema sovietico: alcuni registi del muto* in « Rassegna sovietica », anno VIII, n. 2, Roma, marzo-aprile 1957.

in marcia. Il raccontino, oltre che essere intriso, specie nella prima parte, di un accorato e sincero romanticismo che si manifesta segnatamente nelle immagini relative alla dolce figura di Marjenka, la fidanzata del giovane, è pervaso da motivi comici e satirici spesso trattati in punta di penna, anche se essi determinano, a lungo andare, alcuni scompensi di tono con la drammaticità dell'argomento centrale. Lo stile è molto elaborato attraverso un montaggio che ricerca spesso i contrappunti fra situazioni alterne e attraverso un impiego fin troppo insistito del mezzo sonoro in funzione espressiva, il quale determina tutto un giuoco continuo sui rumori di scena: si pensi al frastuono dei martelli dei ciabattini che copre l'urlo della sirena dello sciopero o al ritmico risuonare della sirena stessa oppure ai rumori in contrappunto della mitragliatrice e delle macchine del calzaturificio. Comunque, a parte questa « entusiastica » scoperta del sonoro che per certi versi può apparire anche geniale specie se collocata nel tempo, il film è uno degli ultimi che conservi una sincera vena sentimentale, un certo gusto figurativo e un certo acume espressivo.

Assai importante, per ragioni del tutto opposte, è stata la conoscenza di *Vstrechnyi* (t. l.: Contropiano) di Fridrich M. Ermler e Sergei Jutkevich. Prodotto nel 1932, questo film è veramente l'esemplare caposcuola della tendenza al « realismo socialista », traboccando esso da tutti i pori la più bolsa retorica e i più tronfi motivi di edificazione. Ed è nota la importanza che per molti anni gli venne assegnata come esempio da imitare (18) per la semplice ragione che esso « affrontava il problema del ruolo di organizzazione del Partito, dell'educazione comunista dell'uomo » e perché « dimostrava, nel personaggio dell'organizzatore del Partito nell'officina, la funzione organizzatrice del P.C. nell'edificazione socialista ». Animati da simili aspirazioni univoche, i protagonisti della vicenda vi appaiono svuotati di ogni residuo di umanità, nello stesso modo in cui il mezzo espressivo cinematografico vi viene avvilito da una pedissequa registrazione di scene informi e di altisonanti discorsi. Ermler e Jutkevich, immemori della loro nobile formazione (il secondo era passato dalla FEKS ai corsi di regia di Mejerchol'd), aderirono supinamente alle direttive per il « nuovo corso » sia con

(18) Cfr. V. I. PUDOVKIN ed E. SMIRNOVA, *Il cinema sovietico* in « Sequenze », anno I, n. 3, Parma, novembre 1949.

questo che con altri film di nostra conoscenza, ugualmente pompieristici, realizzati in anni successivi.

A tale « corso » si allineano anche i quattro « raconti della Rivoluzione » *Ciapaev* (Ciapaiev, 1934) di S. D. e G. N. Vasil'ev, *My iz Kronstadta* (Noi di Kronstadt, 1936) di Efim L. Dzigan, *Poslednjaja noch'* (t. l.: L'ultima notte, 1937) di Julij Rajzman e *Deputat Baltiki* (t. l.: Il deputato del Baltico, 1937) di Aleksandr Zarhki e Josip Heifiz; soltanto nei primi due dei quali è possibile avvertire qua e là un certo empito genuino ed una certa dignità formale. In quanto al film di Rajzman (il solo del gruppo sconosciuto fino ad ora in Italia), esso ci è apparso come il più inutile dell'intera retrospettiva benché pretenda di inserire nel contesto della vicenda rivoluzionaria qualche motivo sentimentale di ordine privato. In definitiva, le qualità dell'autore del sopravvalutato *Zemljà zasgdiot* (t. l.: La terra assetata, 1931) non sono altre che quelle di un anonimo mestierante, riconfermate poi da *Pojezd ediot na Vostok* (Un treno va in Oriente, 1948), da *Urok zhisni* (t. l.: La lezione della vita, 1955) e da *Raskaz moej materi* (t. l.: Il racconto di mia madre, 1958).

A « problemi di vita contemporanea » si è rifatto Sergei Geràsimov con *Ucitel'* (t. l.: Il maestro, 1939), il quale tratta il tema dell'educazione scolastica nella società socialista e segnatamente nei villaggi contadini più restii ad accoglierla; ma nemmeno in questa occasione si devia dalla piatta formula edificatoria, purtuttavia mitigata da qualche risvolto amaro e da qualche abbandono al richiamo del paesaggio naturale. Assolutamente banale, invece, la storia di *Cirk* (t. l.: Il circo, 1936) di Grigorij Aleksandrov, che trae pretesto da un motivo umanitaristico antirazziale, più dichiarato che convinto, per centrare una polemica contro gli U.S.A. e al tempo stesso scopiazzarne maldestramente la moda del film-rivista con un andamento melodrammatico che culmina in un tronfio finale. Abbastanza convincente, anche sotto il profilo formale, permane il film di Mark Donskoj *Detstvo Gor'kogo* (L'infanzia di Massimo Gorkij, 1938), già distribuito regolarmente in Italia nel 1946. Esso costituisce la prima parte di una trilogia celebrativa del grande poeta nazionale russo completata da *V ljudjach* (t. l.: Tra la gente, 1939) e *Moi Universitet'* (t. l.: Le mie università, 1940). Per una tendenza che meglio si puntualizzerà nella sua produzione successiva, Donskoj dimostra di ricalcare gli schemi stilistici di

Pudovkin, e lo si intravvede nei frequenti abbandoni ad un'estrema valorizzazione del materiale plastico, elemento diventato per lo meno inconsueto nella produzione di allora. Tuttavia, notevole in alcune parti prese a sé, il film non lo è più nell'insieme che cede ad un'evidente discontinuità compositiva.

* * *

Rimarebbe da dire dei due film di Dovzhenko *Zvenigora* (1927) e *Sciors* (1939); ma poiché essi hanno sufficientemente allargato la nostra conoscenza sul regista ucraino (la quale comprende ormai una decina di opere, fra cui tutte le fondamentali tranne *Ivan*), tanto da permettere un discorso globale su una delle figure meglio distinguibili del cinema sovietico, pensiamo che non sia in questa esposizione panoramica la sede più adatta per farlo, proponendocelo invece per una nota più ampia e a parte. Per il momento possiamo rilevare che i due film in questione non aggiungono molto, e forse sottraggono qualcosa, alla considerazione critica che merita il poeta di *Zemljà* (t. l.: La terra, 1930); ma nemmeno essi sfuggono alla costante che accomuna tutta la produzione artistica di Dovzhenko e che è rappresentata da uno sviscerato amore per la dolce terra ucraina manifestantesi con impulsività e candore appassionato.

I film della Retrospettiva sovietica

1924 **AELITA** — **r.:** Jacov A. Protazanov - **s.:** dal romanzo omonimo di A. N. Tolstòj - **sc.:** A. N. Tolstòj e A. Fajkò - **f.:** Ju. A. Zheljabuzhkij ed E. Scjuneman - **scg.:** V. A. Simov, I. A. Rabinovich, S. V. Kozlovskij - **c.:** A. Ekster - **int.:** Ju. Sòlntseva (Aelita), N. Tseretelli (Ingegnere Los), I. Ilinskij (il detective), N. Batalov (il commissario), V. Orlova, V. Kuindzhij (Natascia), K. Eggert, P. Pol, Ju. Zavadskij (Tor), I. Tolcianov, N. Rogozhin, V. O. Masalitinova, M. Zharov, T. Adelgejm - - **p.:** Mezhrabpom-Rus'.

NEÒBYCIÀJNYE PRIKLJUCÉNIJA MISTERA VESTA V STRANÈ BOL'SCEVIKÒV (t. l.: **Le straordinarie avventure di Mister West nel paese dei bolscevichi**) - **r.:** Lev V. Kulesciòv - **s.** e **sc.:** N. Asèev e V. I. Pudovkin - **f.:** A. Levitskij - **scg.:** V. I. Pudovkin - **int.:** P. Podobèd (Mister West), B. V. Barnet (il cow-boy), A. Chochlova (la « contessa »), V. I. Pudovkin (il « conte »), V. Lopàtina (Elly), S. Komaròv, P. Charlampiev, P. Galadzhev, S. Sletov, V. Latyscevskij, A. Gorcilin - **p.:** Goskinò.

1925 **STACHKA** (t.l.: **Sciopero**) - **r.:** Sergei M. Ejzenstéjn - **s.** e **sc.:** V. Pletnev, S. M. Ejzenstéjn, I. Kravciunovskij, G. Mormorenko (G. Aleksandrov) - **f.:** E. Tissé - **scg.:** V. Rachàl's - **int.:** I. Ivanòv, J. Kljukvin, A. Antonov, M. Strauch, V. Uralskij, G. Aleksandrov, M. Gomorov - **p.:** Goskinò e Proletkul't.

KINO-PRAVDA LENINSKAJA (t.l. : **"Kino-Pravda" su Lenin)** - **r.** e **f. :** Dziga Vertov - **p. :** Kul'tkino.

1926 **MAT'** (t.l. : **La madre)** - **r. :** Vsevolod I. Pudovkin - **s. :** dal romanzo omonimo di M. Gor'kij - **sc. :** N. Zarchi - **f. :** A. Golovnjà - **scg. :** S. V. Kozlovskij - **int. :** V. Baranòvskaja (la madre), N. Batalov (il figlio), A. Cistjakòv (il padre), N. Vidonov (Miscia), A. Zemtsova (Anna), I. Kovàl-Samborskij (il pesatore), V. I. Pudovkin (l'ufficiale di polizia) - **p. :** Mezhrabpom-Rus'.

1927 **ZVENIGORA o ZAKOLDÒVANNOJE MESTO** (t.l. : **Il luogo stregato)** - **r.** e **sc. :** Aleksandr Dovzhenko - **s. :** M. Iogansen e Jurtik - **f. :** B. Zavelev - **scg. :** V. G. Kricevskij - **int. :** N. Nademskij (il nonno), S. Svascenko (Timosko), A. Podorozhnij (Pavel), P. Sklar-Otava (Oksana-Roksana), G. Astafjev, I. Seljuk, L. Barbé, V. Uralskij, A. Simonov - **p. :** VUFKU.

1929 **CELOVÈK S KINOAPPARATOM** (t.l. : **L'uomo con la macchina da presa)** — **r. :** Dziga Vertov - **f. :** M. Kaufman - **p. :** VUFKU.

NOVYJ VAVILÒN (t.l. : **Nuova Babilonia)** — **r., s.** e **sc. :** Grigorij M. Kòzincov e Leonid Trauberg - **f. :** A. Moskvin e Je. Michajlov - **scg. :** Je. Enéj - **int. :** D. Gutman (il padrone dell'emporio), S. Magarill, A. Kostrichkin, A. Arnold, S. Geràsimov, E. Kuzminà (Louise), P. Sobolevskij (Jean), Ja. Zhejmò, Je. Cervjakòv, V. I. Pudovkin - **p. :** Sovkinò.

1930 **DZHIM SCIUANTÉ o SOL' SVANETII** (t.l. : **Il sale della Svanezia)** — **r.** e **f. :** Mikhail Kalatozov - **s.** e **sc. :** S. Tret'jakov - **p. :** Goskinprom Gruzii.

1932 **VSTRECHNYJ** (t.l. : **Contropiano)** — **r. :** Fridrich M. Ermler e Sergei Jutkevich - **s.** e **sc. :** L. Arnstam, D. Del', F. M. Ermler, S. Jutkevich - **dial. :** A. Pantaleev e L. Ciukovskaja - **f. :** A. Ginzburg, I. Martov, V. Rapoport - **scg. :** N. Pavlov, A. Uscin, B. Dubròvskij-Eshke - **m. :** D. Sciostakovich - **int. :** V. Gardin (Babcenko), T. Gureckaja (Katja), A. Abrichosov (Pavel), B. Tenin (Vesja), B. Poslavskij (Skvorcov), N. Kozlovskij (Lazarev) - **p. :** Rosfil'm.

1933 **OKRAINA** (t.l. : **Sobborghi)** — **r. :** Boris V. Barnet - **s.:** da un racconto di K. Finna - **sc. :** B. V. Barnet e K. Finna - **f. :** M. N. Kirillov e A. Spiridonov - **scg. :** S. V. Kozlovskij - **m. :** S. N. Vasilenko - **int. :** E. Kuzminà (Marjenka), S. Komarov (suo padre), N. Bogoljubov (Nikolaj), A. Cistjakov (suo padre), G. Klering (Karl), N. Krjuchkov (Stenka) - **p. :** Mezhrabpom-Film.

1934 **CIÀPAEV (Ciapaiev)** — **r.** e **sc. :** Sergei D. e Georgij N. Vasil'ev - **s. :** D. A. Furmanov e A. N. Furmanova - **f. :** A. Sigaev e A. Ksenofontov - **scg. :** I. Makhlis - **m. :** G. Popov - **int. :** B. Babochkin (Ciapaev), B. Blinov (commissario politico Furmanov), V. Mjasnikova (Anna), L. Kmit (Pet'ka), S. Skurat (il cosacco), I. N. Pevcov (il colonnello), B. Cirkov, V. Volkov, N. Simonov, Patapov - **p. :** Lenfil'm.

1936 **CIRK** (t.l. : **Il circo)** — **r., s.** e **sc. :** Grigorij Aleksandrov - **f. :** B. Petrov - **scg. :** G. Grivzov - **m. :** I. Dunaevskij - **int. :** L. Orlova, E. Melnikova, V. Volodin, S. Stoliarov, P. Masalskij, A. Komisarov, F. Kurikin, N. Otto, S. Michoels - **p. :** Mosfil'm.

MY IZ KRONSTADTA (Noi di Kronstadt) — **r. :** Efim L. Dzigan - **collab. r. :** G. Berezko - **s.** e **sc. :** V. Visnevskij - **f. :** N. Naumov-Strazh - **scg. :** V. Egorov - **m. :** N. Krjukov - **int. :** V. Zajcikov (il comunista), G. Busciuev (il marinaio), N. Ivakin (il soldato), R. Esipova (Ekaterina), O. Zhakov, P. Kirillov, M. Gurenko, P. Sobolevskij - **p. :** I. Veisfeldt per la Mosfil'm.

1937 **POSLEDNJAJA NOCH'** (t.l. : **L'ultima notte**) — **r.** : Julij Rajzman - **s.** e **sc.** : E. Gavrilovich e Ju. Rajzman - **f.** : D. Fel'dman - **scg.** : A. Utkin - **m.** : A. Veprik - **int.** : I. R. Pel'tcer (Zacharkin padre), M. G. Jarockaja (sua moglie), N. I. Dorochin (Pjotr Zacharkin), A.A. Konsovskij (Kuz'ma Zacharkin), V. A. Popov (Il'ja Zacharkin), N. N. Ryvnikov (Leont'ev padre), S. N. Viece-slov (Aleksej Leont'ev), T. K. Okunevskaja (Lena Leont'ev), L. S. Knjazev (Sciura Leont'ev), V. V. Gribkov (Michajlov) - **p.** : Mosfil'm.

DEPUTAT BALTIKI (t.l. : **Il deputato del Baltico**) — **r.** : Aleksandr Zarkhi e Josip Heifiz - **s.** e **sc.** : L. Rachmanov - **f.** : M. Kaplan - **scg.** : N. Suvorov e V. Kalyagin - **m.** : N. Timoteev - **int.** : N. Cerkasov, B. Livanov, O. Zhakov, M. Domasceva, A. Melnikov - **p.** : Lenfil'm.

VOZVRASCENIJE MAKSIMA (t.l. : **Il ritorno di Massimo**) — **r.** : Grigorij M. Kòzincov e Leonid Trauberg - **s.** e **sc.** : G. M. Kòzincov, L. Slavin, L. Trauberg - **f.** : A. Moskvin - **scg.** : Je. Enéj - **m.** : D. Sciostakovich - **int.** : B. Cirkov (Maksim), V. Kibardina (Natascia), A. Zrazhevskij (Erofeev), A. Kuznecov (Turaev), M. Zharov (Kontorcik) - **p.** : Lenfil'm.

1938 **DETSTVO GOR'KOGO** (**L'infanzia di Massimo Gorkij**) — **r.** : Mark S. Donskoj - **s.** : dall'autobiografia di M. Gor'kij - **sc.** : I. Gruzdev - **f.** : P. Ermolev e I. Malov - **m.** : L. Svartz - **int.** : A. Larskij, V. O. Masalitinova, M. G. Trayanovskij, E. Alekseevna, V. Novikov, A. Zhukov, K. Ziubko, S. Tikhonravov, I. Smirnov - **p.** : Soyuzdetfil'm.

1939 **UCITEL'** (t.l. : **Il maestro**) — **r.**, **s.** e **sc.** : Sergei Geràsimov - **f.** : V. Jakovlev - **scg.** : V. Semenov - **int.** : B. Cirkov (Stepan Lautin), T. Makarova (Gruscenka), P. Volkov (Ivan Lautin), V. Pomarnceva (Prascov'ja Lautina), L. Sciabalina (Marija Lautina) - **p.** : Lenfil'm.

SCIORS — **r.**, **s.** e **sc.** : Aleksandr Dovzhenko - **f.** : Ju. Ekel'cik - **scg.** : M. Umanskij - **m.** : D. Kabalevskij - **canzoni** : A. Malysko - **int.** : E. Samojlov (Sciors), I. Skuratov (Bozhenko), L. Lyascenko, E. Titov, V. Dukler, S. Komarov, G. Polezhaev - **p.** : Ukrainfil'm.

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

Buster Keaton nel periodo muto

di ERNESTO G. LAURA

Solitamente il nome di Buster Keaton viene associato dagli storici del cinema a quello di Chaplin: un'alta considerazione per modo di dire, posto che da quei giudizi si trae quasi sempre l'impressione che il comico londinese abbia creato tutto e Keaton abbia solo il merito d'essersi adeguato. In sostanza, prima viene il genio, poi il migliore discepolo. Purtroppo, le molte pagine che si dedicano tuttora al cinema comico risentono perlopiù di posizioni acritiche e sono, nel caso migliore, valutazioni di puro gusto o dichiarazioni di simpatia umana; e Chaplin e Keaton di rado, come ha messo in luce una volta per tutte il Viazzi nel suo libro fondamentale sul primo (1), godettero, al di là dell'elzeviro, della variazione sentimentale o della pagina descrittiva, d'una rigorosa collocazione storico-critica che valesse a dar loro una posizione non equivoca nella storia del cinema e quindi consentisse di sceverarne gli effettivi valori estetici e culturali. Anni fa, Umberto Barbaro si lamentava che i circoli del cinema si attardassero ancora ad infarcire i loro programmi di panorami dell'avanguardia degli anni '20 e non dedicassero mai una seria, meditata « personale » allo studio di Keaton che egli, par di capire, poneva quasi più su di Chaplin (2). In verità, le somiglianze fra l'uno e l'altro comico non vanno al di là di un comune sentimento-base di malinconia. Anche ad un primo esame, infatti, dovrebbero balzare agli occhi le differenze, oltreché di mondo poetico, di stile; e intendiamo non solo di stile interpretativo ma anche registico.

---

(1) GLAUCO VIAZZI, *Chaplin e la critica,* Bari, Laterza, Biblioteca dello Spettacolo dir. da Luigi Chiarini, 1952.

(2) UMBERTO BARBARO, *La palla n. 13* nel volume *Servitù e grandezza del cinema,* Roma, Editori Riuniti, 1963.

Comune, fra Chaplin e Keaton, pur in ambienti differenti (l'Inghilterra e l'America) ma nello stesso periodo della storia dello spettacolo, fu la provenienza dal teatro di varietà. Di tanti studiosi che si sono occupati di Chaplin, nessuno, ch'io sappia, ha indagato — e qualche superstite testimone dovrebbe pur esserci, per esempio Stan Laurel, che faceva parte della compagnia Karno — sull'attività teatrale dell'attore prima di arrivare in America. Così dobbiamo accontentarci di congetture. Ma non si dovrebbe andar molto lontano dal vero nel supporre che il genere di « numeri » che il giovane Charlie interpretava era del tipo di quelli da lui (e da Keaton) riproposti in *Limelight* (Luci della ribalta, 1952), e cioè scherzi comico-musicali con qualche acrobazia buffa di repertorio (per lo più capitomboli). Fin dai primi esempi cinematografici chapliniani, ci troviamo di fronte ad una recitazione basata sulla pantomina e su un'estrema mobilità del volto, rispetto a cui l'aspetto acrobatico è secondario, anche se necessariamente presente. Chaplin, poi, non era figlio d'arte, e la malinconia del suo personaggio, la correzione sentimentale all'esplosività comica — ciò che gli impedì d'essere un sennettiano anche quando lavorava con Sennett sotto la regia di altri — debbono attribuirsi non ad un'eredità di scuola familiare, ad una « formula », bensì all'esperienza di vita non certo benevola e serena dell'infanzia e dell'adolescenza. Diversa appare, al contrario, la « partenza » di Keaton. Figlio d'arte, portato sul palcoscenico bambino e severamente educato al teatro, egli sviluppò senza dispersioni o arresti le sue qualità native sotto una guida costante ed esperta, suo padre. Di quella educazione dura, tenace, ad un'arte non facile, egli è rimasto gratissimo al padre, col quale e con la madre sembra aver avuto un'infanzia serena (3). Si racconta — e se non è vera è bene inventata — che il nomignolo di Buster (in realtà si chiama Joseph come il genitore) gli venisse da un gran capitombolo che a sei mesi fece dalle scale senza riportare graffio, il che fece esclamare ad Houdini « What a Buster! » (« Che tipo da mozzare il fiato! ») (4). A quattro anni calcava le scene formando con babbo e mamma il complesso comico-acrobatico dei « Three Keatons ». Anche questo è un elemento da considerare ai

(3) BUSTER KEATON, (con la collaborazione di Charles Samuels): *My Wonderful World of Slapstick,* New York, Doubleday & Co., 1960.

(4) DAVIDE TURCONI e FRANCESCO SAVIO (a cua di): *Buster Keaton,* Venezia, Edizioni M.I.A.C., 1963.

fini dei suoi futuri sviluppi di uomo di cinema: l'abitudine a lavorare con altri in stretta collaborazione, anziché ad esibirsi in « a solo ». Se Chaplin a volte trascura il contorno, Keaton regista e attore si integra col contorno, sia umano che ambientale. « Il numero del programma al quale egli portava il suo speciale contributo », racconta Emilio Cecchi, « si intitolava: « Lo straccio umano ». E lo « straccio umano » era precisamente il piccolo Keaton. Il padre e gli altri attori se lo buttavano, come fosse un fagotto, da un angolo all'altro del palcoscenico. Lo strusciavano per terra come se si trattasse d'uno strofinaccio da pulire i pavimenti. O lo caricavano infine di pedate e di schiaffi » (5). Più tardi, quando Buster crebbe, il numero si trasformò e padre e figlio si dedicarono a violenti pugilati con accompagnamento di sassofono.

Dalla diversità di formazione e di apprendistato teatrale, nasce la costante diversità fra Keaton e Chaplin. Questi ha alle spalle un perfetto bagaglio di mestiere — repertorio di trovate classiche sia del music hall che del circo, abilità di cascatore ecc. — che gli servirà tutta la vita come punto di appoggio espressivo, senza però esaurirsi in esso. Anzi, il comico, come ho altra volta dimostrato, è in Chaplin un momento della sua arte e non sempre il principale: egli ha dei tempi da svolgere, un mondo da combattere col suo modo ribelle e fantasioso, un tipo d'uomo da affermare e difendere con la sua dignità bistrattata. Keaton è tutto nel comico, ed anche il suo patetismo non si affida a parentesi tristi o drammatiche, come nel comico inglese, ma nasce direttamente dal suo particolare umorismo, dimostrando una volta di più le profonde radici umane del genere comico e la vicinanza, più prossima di quanto non sembri all'apparenza, fra la farsa ed il suo risvolto più doloroso. Ma se Keaton è tutto nel comico ed è sempre e in primo luogo un grande comico (laddove Chaplin è un grande attore che si serve oppure no di risorse comiche), allora non può contentarsi come l'altro d'un bagaglio — pur cospicuo — acquisito, e deve di continuo arricchirlo e variarlo. Il suo stile è dunque riconquistato ogni giorno, ad ogni rappresentazione o ad ogni film, attraverso un approfondimento di ciò che è già proprio e una fresca continua invenzione di

---

(5) EMILIO CECCHI, *Autobiografia di Buster Keaton,* in « Corriere della sera », Milano, 15 ottobre 1961. Sulla formazione di K. sotto la guida del padre cfr. anche: JOE KEATON, *The Cyclone Baby* in « Photoplay », New York, maggio 1927.

ciò che può aggiungersi senza tradire una fisionomia comica definita. Il che non significa che Keaton rinunci ad avere un repertorio, forse sarebbe anche impossibile; tuttavia non vive sul repertorio, come tanti altri comici.

Non sembri questo un dilungarsi ozioso, perché la differenza fra comico di cinema e comico di teatro è in gran parte qui: il comico di teatro, e specie quello di music hall (o oggi di avanspettacolo), vive su un « numero », uno solo o due o tre al massimo, portato al punto di perfezione e poi ripetuto all'infinito: si va a vedere il tale per sentirne quella voce deformata o per ammirarne un certo gestire buffo o un irresistibile capitombolo. In fondo, si pregusta quel che si vedrà e si vuol vedere appunto quello; non a caso, nei circhi equestri, i « clowns » non si discostano di un millimetro dal loro prezioso e secolare catalogo di entrate, di uscite, di lazzi, di piccole farse. Anche Keaton, a teatro, si fece pestare impassibile per anni, e trovava sempre una folla plaudente. Il cinema, invece, pretende la novità, anche se non disprezza il già noto; tant'è che Sennett finì per esaurirsi quando, collaudata la sua formula meccanica e mozzafiato, basata soprattutto sull'inseguimento, la ripeté all'infinito ingenerando una certa sazietà.

Keaton, quando nel 1917 si diede al cinema dopo oltre tre lustri di palcoscenico, apparve di lato a Roscoe Arbuckle (« Fatty »), assolvendo coscienziosamente alla funzione di « spalla » subordinata con qualche piccola esibizione in proprio, che era appunto di repertorio. In *The Hayseed* (Fatty portalettere, di data incerta ma probabilmente del 1917, dato che l'anno dopo Keaton andò a combattere in Francia), mediocre e stentata « two-reels » diretta e interpretata dal grasso Arbuckle — di cui si constata oggi, in sicura prospettiva, l'inconsistenza artistica, con quella sua melensaggine che sembrò candore — Keaton appare all'inizio appunto nel classico ruolo di « spalla » ma si esibisce verso la fine, nella sequenza della festa dopolavoristica, in un « numero » a sé di probabile derivazione teatrale: il prestigiatore maldestro o prestigiatore comico, numero oggi eseguito senza variazioni sulle piste dei locali notturni o alla televisione dal francese Mac Ronay.

Mentre Chaplin per giungere al suo vagabondo passa attraverso la fase di ricerca di « Chas », il giovanotto dispettoso, donnaiolo, furbastro delle prime comiche, senza tener fede nemeno all'aspetto poi tradizionale — bombetta, pantaloni larghi, baffetti, bastoncino di canna — Buster è tale e quale sin dal primo metro di pellicola

girato, sia come aspetto fisico — un vestito normale con pantaloni preferibilmente larghi e un cappelluccio schiacciato rotondo, che accentua il taglio rettangolare del viso — che come figura psicologica: l'uomo normale in lotta contro le cose e la natura che gli si accaniscono contro, il timido che riesce a prevalere quasi sempre sui « furbi ». Anche da tale punto di vista, la lontananza da Chaplin è notevole, anzi è una opposizione: non la melanconia dell'eterno sconfitto, che si imbatte in un mondo crudele e se ne libera solo appartandosi nella propria dignità solitaria, ma la ostinatezza dell'uomo qualunque che, malgrado tutto quel che gli succede, rimane in sella e riesce in definitiva ad aver ragione delle avversità; sicché, come già rilevò Barbaro, la tristezza di Keaton è positiva, e la sua posizione, fiduciosa nei confronti della vita. Piuttosto, si può in Keaton, come in Chaplin (ma nella diversa accentuazione indicata), notare una dichiarata ostilità verso il mondo delle macchine, tipico di due comici che, vivendo nel paese che per primo scontò gli effetti della rapida industrializzazione sul comportamento umano e sui valori relazionali dell'uomo — famiglia e società —, era naturale che per primi esprimessero col loro linguaggio il senso di alienazione e il timore d'una sconfitta finale delle ragioni dello spirito.

Come accade a Chaplin, Keaton possedeva una personalità troppo spiccata per restare a lungo in posizione subordinata e nel 1920, a tre anni appena dall'esordio e con in più la breve pausa al fronte, un interno film di lungometraggio — *The Saphead* di Herbert Blache, con la supervisione di Winchell Smith — veniva impostato sul giovane attore. Tratto dalla popolarissima commedia « The Henrietta » di Bronson Howard, vedeva affiancato Keaton a un attore anziano e molto noto, William H. Crane. Il film, come il testo d'origine (uno dei pochi, perché quando Keaton sarà in condizione di scegliere si servirà sempre di soggetti originali), era niente più che uno spettacolo divertente, ma l'attore ne ebbe un'autentica rivelazione, dovendo affrontare una di quelle parti che in teatro facevano o disfacevano la fama d'un attore. « Il personaggio di Bertie », scriveva Burns Mantle (6), « è sempre stato un problema per l'attore che lo interpreta e per il regista che deve impostarne la raffigurazione teatrale. Si può farne un pazzo tale che le autorità non gli avrebbero mai permesso di girare per la strada in libertà, e allora strappa le risate appunto perché pazzo, o si può presentarlo come

(6) in « Photoplay », New York, maggio 1921.

un giovane ragionevolmente normale, ma alquanto irresponsabile, e allora si corre il pericolo di renderlo né divertente né interessante. Winchell Smith, nel dirigere Buster Keaton in questo ruolo, è venuto a un accettabile compromesso ... Buster Keaton è un comico spontaneo e piacevole ».

Ma la necessità di autonomia dell'attore non si limitava a salire al rango di protagonista. Egli era un autore e, per sua stessa dichiarazione, stando con Arbuckle aveva cercato di imparare da lui il mestiere del cinema anche dal punto di vista registico. Così, subito dopo quel primo lungometraggio, egli si affranca da direzioni altrui esordendo nella regia con la collaborazione, anche per il sogetto e la sceneggiatura (ma di sceneggiatura vera e propria non si può parlare, come in tutti i comici del muto, che studiavano piuttosto le situazioni, via via infiorandole di trovate), di Eddie Cline. Quando Cline, nel periodo sonoro, si mise da solo a realizzare filmetti western o stanchi film comici (fra cui *Jiggs and Maggie in Society* che portava sullo schermo i popolari « cartoons » di Arcibaldo e Petronilla), si vide che non aveva niente da dire né uno stile personale. È pertanto legittimo considerare Keaton il vero autore dei suoi film e Cline un fedele aiuto che gli forniva le necessarie integrazioni di mestiere. Eddie Cline compare come attore in uno dei cortometraggi più degni di ricordo del comico, *The Haunted House* (Saltarello e i fantasmi, 1921), con Virginia Fox. È una parodia dei romanzi polizieschi, allora al loro primo splendore nel mondo anglosassone e motivo frequente di presa in giro nel cinema comico di ieri come di oggi. Keaton è cassiere di una banca, il cui direttore è un falsario; questi per mascherare la propria attività che si svolge nello scantinato di casa sua, fa credere che la villa sia abitata dai fantasmi. Buster vi si introduce per caso e si trova di fronte i complici del falsario mascherati con lenzuola nonché tutta una serie di trabocchetti. Ma la vicenda diventa irresistibile quando una compagnia di cantanti lirici, fischiati dal pubblico mentre stanno eseguendo un'opera, fuggono, inseguiti dagli spettatori inferociti, ancora con i costumi di scena indosso e finiscono nella villa « stregata ». Ai fantasmi-falsari si aggiungono così gli ignari fantasmi-cantanti e gli uni spaventano gli altri e tutti insieme spaventano Buster che però riesce, alla fine, a far arrestare tutta la banda. Basterebbe questa « two-reels » a dimostrare le qualità di Keaton regista e dunque autore, poiché il film vive in una sua misura esatta, scandita da un ritmo che si fa via via sempre più frenetico coinvolgendo uomini e

cose in una sarabanda fragorosa. Se l'attore avesse voluto strafare, avrebbe potuto, e invece rimane sottomesso all'effetto generale quasi risolvendosi in esso. Fra le « gags » da menzionare sono quella di Buster che in banca sporca le mani di colla e impiastriccia le banconote fino a riempire tutto l'ambiente di gente con le banconote appiccicate ai vestiti e quella, ripetuta, della scala che allo scattare d'un congegno appiattisce i gradini facendo fare un ruzzolone a chi vi è sopra (« gag » ripresa nel 1941 da H.C. Potter in *Hellzapoppin,* al cui genere di umorismo surreale Keaton a volte si avvicina). Nel successivo *Hard Luck* (Nel paese degli armadilli, 1921), pure di Keaton e Cline come tutti quelli che verrò citando, l'intelaiatura generale è meno stringata che in *The Haunted House,* e la vicenda di Buster che in un momento di ubriachezza si lascia convincere a una spedizione di caccia grossa per catturare un armadillo per il locale museo è senza dubbio stiracchiata. Ma se il film è inesistente come unità spettacolare, vive felicemente nelle singole trovate, che andranno a costituire, assieme ad altre, il repertorio del comico. Vi è Buster che pesca ma, scontento della piccolezza dei pesci che prende, ogni volta li mette all'amo come esca e ne cattura uno via via più grosso, finché abbocca un pesce enorme ed è Buster ad essere pescato. Quello della pesca è un motivo che ritornerà ancora, perché il personagio trova un suo puntuale stato di adattamento nella paziente, imperturbabile attesa del pescatore. Altra trovata: Buster vede un tipo camminare sull'acqua in una piscina; ci prova anche lui e invece affoga: l'altro aveva i trampoli. Si noti che in questa situazione, lo spettatore afferra subito che Buster finirà per sprofondare, e l'effetto comico scaturisce appunto dal fatto che chiunque lo capirebbe salvo Keaton che, implacabilmente, marcia verso la catastrofe. Egli riprenderà questa trovata con ancor maggior successo applicandola al fango: qualcuno camminerà sicuro davanti a lui, ma quando toccherà a Keaton egli sprofonderà fino al collo in una buca che il fango portato dalla pioggia aveva nascosto alla vista. (Tale trovata si trova, se non erro, per la prima volta in *Steamboat Bill jr.,* Io e il ciclone, 1928, ed è ripresa pari pari nel sonoro *Dough Boys,* Il guerriero, 1930). Anche il modo in cui Buster sale a cavallo costituisce uno spettacolo a sé, un esempio di tecnica espressiva perfezionatissima nei suoi effetti umoristici.

Nei primi film che ho esaminato, Keaton è un comico cosciente delle possibilità del cinema e che si sforza, talvolta, come in *The Haunted House,* con risultati sorprendenti di ritmo e di inventiva,

di non fare del semplice teatro fotografato bensì del cinema. Ciò doveva comportare anche una certa dose di sperimentazione per rendersi padrone del linguaggio del film, ed ecco un « divertissement » nel suo genere spiritosissimo che come film sperimentale appunto va riguardato, posto che Keaton regista vi impiega per la prima volta, e sempre giustificatamente, tutti i trucchi possibili: *The Playhouse* (Saltarello a teatro, 1921). La « two-reels » si apre su uno spettacolo teatrale che è, alla lettera, interamente keatoniano: avvalendosi di sovrimpressioni e riprese separate, e d'un montaggio molto abile, egli presenta uno spettacolo di varietà dove l'orchestra è da lui diretta, ma anche i professori d'orchestra sono, ciascuno, Keaton; e Keaton è ogni numero anche di più persone che si esibisce sulla scena; ed è il pubblico, sintetizzato da una contegnosa signora e uno sbadigliante e sottomesso marito (erano gli anni in cui furoreggiavano sui giornali le vignette già citate di Jiggs e Maggie, ovvero Arcibaldo e Petronilla; una rapida parodia?) bersagliati da un ragazzino nel soprastante loggione. Poi Buster è a letto e viene bruscamente svegliato e apprendiamo che si trattava di un sogno. Effetto facile e tradizionale, che però viene immediatamente smontato nella scena successiva, quando la stanza da letto, che doveva essere la « realtà », è buttata all'aria in un attimo e ci si accorge che erano solo pezzi di scenari teatrali ammonticchiati nel retropalco. Allora lo spettacolo può cominciare davvero, ma, terzo ribaltamento della situazione, non andrebbe avanti se Keaton, come nel sogno, non sostituisse via via lo « zuavo » del numero acrobatico o la scimmia « sapiente » (un bell'esempio di mimica, quest'ultimo). Non so quanto Keaton sapesse del surrealismo che in quegli anni giocava la sua carta in Europa, ma, voluta o fortuita che sia la coincidenza, questa gustosa « two-reels » degli anni '20 è a pieno diritto da ascriversi agli esempi più caratteristici del surrealismo cinematografico, senza possedere quella raffreddante dose di intellettualismo programmatico che rende polverose altre pellicole più o meno contemporanee.

Straordinario è il seguente *The Boat* (1921) per ritmo, « gags », freschezza. È la descrizione d'un « week-end » in barca, dal momento in cui il capofamiglia Buster tenta di far uscire dal ripostiglio la barca che s'è costruito da sé e si accorge che non passa per la porta, l'allarga, la barca esce e la casa crolla, al momento in cui mette la barca in acqua e questa tranquillamente affonda, fino alla gita bene o male iniziata sul fiume e che si concluderà con tempesta

e naufragio. Caratteristica della comica in questione è il progressivo crescere dell'elemento catastrofe da un inizio del tutto tranquillo e « quotidiano » fino ad una conclusione esplosiva: è quel segreto dello sviluppo a spirale verso l'alto dell'anormalità in una cornice inizialmente normale che sarà alla base di molte comiche prodotte da Hal Roach, e specie di quelle di Laurel e Hardy. Le trovate sono continue, fra cui una surreale: l'acqua che entrando da una falla passa attraverso un quadro che rappresenta il mare, sicché sembra che sia il mare del dipinto ad allagare la barca e, dal punto di vista psicologico, l'atteggiamento di Buster che quando vede la barca riempirsi d'acqua si mette fiducioso a svuotarla con una tazzina da caffè.

In *The Paleface* (1922) abbiamo un'altra parodia di un genere cinematografico in voga, al quale Keaton ricorrerà anche in seguito, il western. Gli speculatori petroliferi sfrattano i pellirosse dalla loro riserva per piantarvi i pozzi di petrolio e gli indiani decidono di difendere i loro diritti risollevando l'ascia di guerra: il primo bianco che giungerà a tiro sarà messo al palo e scotennato, a mo' di esempio. È inevitabile che il primo bianco sia Buster, timido cacciatore di farfalle, che andrà a mettersi nella pania senza accorgersene, come sempre. Sin qui, la situazione e il personaggio richiamano Harry Langdon e la sua serafica ingenuità. Senonché Langdon si sarebbe tolto dai pasticci aiutato dalla Provvidenza, e Keaton invece è un candido che sa farsi furbo all'occorrenza; così egli indossa dell'amianto e, quando gli indiani lo mettono al palo, non resta toccato dal fuoco. Così essi lo credono invulnerabile e lo rispettano. Più tardi, quando dovrà tener onore alla sua carica di « Piccolo Capo » scotennando un suo simile, avrà un'altra trovata, « scotennando » un signore in parrucca. Benché divertente, però, lo « two-reels » non si eleva dai limiti della parodia fine a se stessa ed è in definitiva un prodotto minore di spettacolo corrente. Trascinante sarà, al contrario, *Cops* (Poliziotti, 1922), dove Buster è inseguito per la città da una torma di poliziotti tipo « Keystone Cops », si accende una sigaretta con una bomba prendendola per un accendisigaro e finisce poi arrestato. È una farsa travolgente, perfettamente ritmata, in cui soprattutto Keaton mette in evidenza le sue doti acrobatiche.

The Blacksmith (Saltarello fabbro, 1922) costituisce l'unico incontro di Keaton con un regista intelligente come Malcolm St. Clair, che poi dirigerà alcune delle cose migliori della produzione Hal Roach e in particolare di Laurel e Hardy. Il meccanismo della cata-

strofe di *The Boat* è qui montato pezzo per pezzo con maggior finezza, giungendo quasi a movenze di balletto nel duello fra Buster pasticcione apprendista fabbro e il suo padrone, duello di cui fa le spese un'auto in riparazione che viene a poco a poco distrutta. È da ricordare anche il cavallo dipinto metà bianco e metà nero. La trovata più genuina è tuttavia ancora di quel gusto surreale che più tardi riprenderanno i Marx Brothers, ma con altro accento, e Bob Hope. Una signora porta il suo cavallo da Buster perché gli cambi i ferri e Buster, restato solo col cavallo, gli porta vari tipi di ferri, sempre più civettuoli, come fosse il commesso d'una calzoleria di fronte ad una bella dama.

È rilievo comune che gli attori comici hanno perduto quando son passati dal corto al lungometraggio. Le cause sono diverse: mancanza di « respiro » per reggere un'ora e mezzo di spettacolo, difficoltà di inventare tante trovate da far ridere così a lungo; ed anche il fatto che alla « two-reels » si perdonava la scenografia dozzinale o l'ambientazione non accurata mentre al film, anche comico, lo spettacolo chiede una certà dignità realizzativa. Per Keaton, invece, il passaggio al film normale fu benefico, o meglio non segnò alcun iato rispetto all'esperienza precedente (e del resto proseguita anche dopo). A ben guardare, infatti, fra un film di Keaton e una semplice « two-reels » la differenza è solo di metraggio, poiché lo sviluppo narrativo, la costruzione del personaggio, la puntualizzazione dell'ambiente sono curatissimi anche nelle brevi comiche. Così, Keaton nel 1923 poté esordire con piena preparazione nella regia d'un film, e per giunta d'un film di vaste ambizioni, *The Three Ages* (Senti, amor mio *o* L'amore attraverso i secoli).

Non si era ancora spenta l'eco di *Intolerance,* ed egli concepì il suo primo lungometraggio appunto come parodia del « kolossal » di Griffith, proponendosi, come avverte una didascalia iniziale, di documentare attraverso tre episodi significativi l'intolleranza verso l'amore durante i secoli. Il primo episodio si svolge all'età della pietra, il secondo al tempo dei romani, il terzo oggigiorno, ed in tutt'e tre un pretendente ricco è preferito al povero Buster, che però riesce ad impalmare l'amata, dimostrando che il bellimbusto suo avversario, che ha la saporosissima grinta sbruffona di Wallace Beery, è bigamo. Anche la struttura dell'opera ricalca la tipica struttura drammatica griffithiana con la narrazione alternata dei tre episodi prima a lunghi brani, poi sempre più brevi fino ad una serrata alternanza conclusiva. Innovando nella abitudine dei produttori di riser-

vare ai film comici preventivi da serie « B », Keaton non risparmiò nelle spese, anche se probabilmente utilizzò scenografie preesistenti negli studi. Per la ricostruzione dell'età della pietra, si avvalse di modellini e di pupazzi, portando in scena un dinosauro. Per l'epoca romana, ricostruì un anfiteatro per la corsa delle bighe. A contatto con epoche così diverse, l'inventiva di Keaton si dispiega fervidamente, allineando senza sosta trovate e trovate. Si pensi, nell'età della pietra, alla stenografa che usa un lastrone di pietra come blocco d'appunti o al biglietto da visita, che mancando la scrittura per indicare il nome e la carta per stampervelo, è costituito da una pietra rettangolare con lo schizzo della faccia del titolare; nell'età imperiale, l'idea della portantina-taxi e il divieto di sosta (« Non postum est »), nonché l'orologio da polso che è una meridiana da polso. (Quest'ultima trovata è ripresa nel 1962, nel cortometraggio pubblicitario *The Triumph of Lester Snapwell*). L'inserimento di usi e invenzioni moderne spostate all'antico sarà in seguito sfruttatissima dai comici di ogni paese, ma Keaton fu il primo ad applicarla con gusto sempre sorvegliato, coerente all'accento surreale del suo stile d'umorismo. Del resto, sarebbe improprio limitare *The Three Ages* nell'ambito della parodia, come quelle in cui era trionfatore un Ben Turpin. C'è infatti nella pellicola in questione una capacità di colpire a segno, di rilevare a tutto tondo il fondo negativo delle cose messe in burla che sposta al piano più alto della satira. Si entra, cioè, nel merito del « falso » di tanto esteriore cinema « kolossal » ed è proprio la genuina semplicità umana del personaggio Keaton a mettere in luce la negatività del filmone in cartapesta. Di esemplare forza satirica è la corsa delle bighe, che fa il verso a quella celebre del *Ben Hur* di Fred Niblo, salvo il fatto che Buster gareggia, al posto della biga, con slitta e cani sulla neve. Al *Quo vadis?* è invece ispirata la sequenza di Buster prigioniero nella gabbia del leone che si risolve col comico che fa la manicure alla belva. Nell'episodio moderno, la satira si appunta in particolare sul matriarcato come colonna del mondo finanziario: velenosa è l'immagine della madre della ragazza vestita quasi da uomo. Anche in questo film Keaton fa sfoggio di grandi qualità acrobatiche. Non mancano, al di fuori di quelle satiriche o parodistiche, trovate comiche « pure », ad esempio quella della cabina telefonica che viene portata fuori dal posto di polizia mentre Buster sta telefonando, consentendogli così di evadere. Val la pena di ricordare che alla sceneggiatura collaborò, come per altri suoi film, Clyde Bruckman, uno dei registi di Harold

Lloyd, e che fra gli interpreti figura, non ancora caratterizzato nel suo tipo, Oliver Hardy.

Con la collaborazione di Jack Blystone il comico dirige qualche mese dopo *Our Hospitality* (Accidenti ... che ospitalità!, 1923) con una grande « diva » come Natalie Talmadge e la partecipazione del padre, Joe Keaton (che rivedremo anche in seguito), nella parte di un macchinista. Esso inaugura un tipo di pellicola a cui Keaton tornerà anche in seguito, e cioè la commedia inframmezzata, sì, da « gags » comiche ma non tutta ed esclusivamente da ridere. L'attore ha modo di allargare la sua gamma espressiva, rivelando un temperamento romantico, senza cadere nello sdolcinato appunto in forza del risvolto comico che giunge al momento opportuno. (Il che avviene anche in Chaplin, ma non sempre Chaplin riesce a fermare nella giusta misura il sentimento, specie nei rapporti del vagabondo con le angelicate fanciulle dei suoi film). Il soggetto rimanda alla letteratura popolare dell'Ottocento ed ai film ad essa ispirati, con le ataviche faide familiari nei vecchi stati agricoli. Buster è un tal William McKay che nel 1860 torna da New York al paesello nel Kentucky dove suo padre fu ucciso per antichi odii dalla famiglia Confield e, innamoratosi d'una fanciulla conosciuta in treno che altri non è che la figlia dei Confield, finisce senza saperlo nella tana del lupo. Tutto quest'inizio è tenuto dal regista-attore in toni garbati, nell'affettuosa rievocazione del trenino antiquato con le vetture che sembrano carrozze a cavalli e l'atmosfera di paese del secolo scorso, suggerita anche dai costumi e dalla scenografia deliziosamente curati. Quando William entra nella casa dei Confield, il film muta tono col sorgere d'una situazione paradossale: le sacre leggi dell'ospitalità impediscono infatti ai Confield di toccare anche un solo capello di William finché è ospite sotto il loro tetto. Il « tabù » non vale, però, fuori di casa e così i giovani e focosi fratelli della fanciulla amata stanno ben armati fuori dell'uscio pronti ad accoppare William appena si affacci in giardino. Com'è nella linea morale indicata del comico, alla fine egli riuscirà a sposare la ragazza e a creare la pace in famiglia e ci riuscirà da disarmato, ma non sprovvisto d'astuzia. Si veda una delle situazioni più divertenti del film: la ragazza suona il pianoforte e un foglio di musica vola dalla portafinestra in giardino. William non può, per cavalleria, rifiutarsi di uscire e raccoglierlo, ma sa che uno dei Confield è lì pronto a spargli. Tergiversa, prende tempo, poi con olimpica calma esce e si para davanti all'uomo armato. « Permette? », dice, e gli prende

l'arma, la scarica, la restituisce e va a raccogliere il foglio di musica. Situazione affine, ma intelligentemente variata: William si trova svoltando una cantonata faccia a faccia con l'altro fratello armato. Questi lo guarda con odio, gli punta la pistola e spara; ma il colpo non parte, la pistola è inceppata. William si interessa cortesemente, prende in mano la pistola, la esamina, spara e così la scarica, poi la restituisce, saluta educatamente e si allontana. Nel film ha notevole parte il treno squinternato di cui sopra si diceva, primo dei tanti treni che entreranno nei film di Keaton, il simbolo figurativo più massiccio dell'età della macchina. Particolarmente azzeccata è la trovata del convoglio che ad un certo punto esce dai binari, va avanti per un lungo pezzo senza che nessuno se ne accorga ed infine rientra sui binari come se nulla fosse.

Umberto Barbaro considerava *Sherlock Jr.* (Calma, signori miei! *o* La palla n. 13, 1924), il film « più intelligente e profondamente « comico » di tutta la storia della cinematografia » (7). Keaton, che lo diresse da solo senza l'aiuto di Cline o d'altri, vi impostava un motivo che è tuttora sfruttatissimo dagli attori che vogliono far ridere, quello del giovanotto timido e un po' sciocco che sogna, infiammato dai romanzi polizieschi, di diventare un grande poliziotto. (Solo fra le pellicole di data recentissima si veda analoga piattaforma base in *It's Only Money,* Sherlocko ... investigatore sciocco, 1962, di Frank Tashlin, con Jerry Lewis, ed in *On the Beat,* Norman astuto poliziotto, 1962, di Robert Asher, con Norman Wisdom). Buster si vede portar via la ragazza da un rivale che ruba un orologio e riesce a far passare il giovanotto per il vero ladro. Offeso e indignato perché non riesce a dimostrare la verità, Buster, che è operatore di cabina in un cinematografo, si addormenta durante la proiezione e sogna di immedesimarsi con il film, fino ad entrare nello schermo e a sostituirsi al protagonista. In questa prima parte egli riprende le variazioni surrealiste che abbiamo visto essere congeniali al suo stile. La trovata, che anticipa tutto il genere di *Hellzapoppin* — riconducendo quel film alle sue reali proporzioni e mostrando che Petter non ha inventato nulla — è che quando Buster entra nello schermo l'identificazione non si ha subito e, con l'illogicità dei sogni, egli è dentro l'inquadratura, ma il film procede per suo conto. Sicché il montaggio di pezzi brevi, proprio del cinema

(7) UMBERTO BARBARO, *Op. cit.*

muto classico, gli gioca scherzi feroci: egli è su un trampolino e sta per tuffarsi in acqua, ma quando è a mezz'aria cambia l'inquadratura e si ritrova seduto per terra in mezzo al traffico cittadino. Le varianti sono molte e velocemente susseguentisi in un crescendo comico-surreale di sicura originalità. Nella seconda parte, immedesimatosi con lo schermo, egli assume la personalità di Sherlock jr., il più famoso « detective » del mondo e non può non riuscire ad aver ragione del ladro. Giustamente famosa è la sequenza, che dà origine al titolo italiano, della palla da biliardo. Il suo rivale, infatti, ha sostituito alla palla n. 13 del gioco del biliardo una bomba abilmente dissimulata e Keaton, ignaro, deve giocare una partita di carambola. Con una accorta dosatura di suspense autentica e di ironia finissima, quel misto che in altra chiave assicurerà il successo dell'Hitchcock umorista, egli conduce la partita da vero demonio, riuscendo a non toccar mai, nel vorticoso muoversi delle palle, quella fatale; ma quando all'ultima mossa lo fa, ci si accorge che non si trattava della bomba, che invece, per un fatale errore, è rimasta nelle mani del ladro, a cui scoppia addosso. Come per *The Three Ages,* sarebbe semplicistico parlare per *Sherlock jr.* di mera parodia, tanto carica di veleni è l'autentica satira, densa di umanità, nel colpire il filmone per platee popolari e il romanzo d'appendice mostrandone, come già per i « kolossals » romani, l'inconsistente vacuità. Il fatto di iniziare il film fuori dello schermo e portare poi dietro e dentro lo schermo, smontando dall'interno il meccanismo dello spettacolo diseducativo e volgare, ha fatto ricordare ad Umberto Barbaro che « intorno agli anni in cui fu prodotta *La palla n. 13,* Luigi Pirandello, con quella « commedia da fare », che molti ritengono il suo capolavoro, « Sei personaggi in cerca d'autore », iniziava il pubblico ai misteri del teatro; non solo, cioè, lo conduceva dietro le quinte del palcoscenico a rivelargli come si allestisca uno spettacolo, ma lo faceva proprio partecipe del complicato processo della creazione artistica da parte dell'autore. *La palla n. 13,* senza stabilire proporzioni di valore, ha un tema ancor più importante: qui non si mostra come si crei un'opera d'arte, qui si mostra come agisca sul pubblico lo spettacolo che non è, e non vuol nemmeno pretendere di essere arte, pago di interessi men elevati, di una certa azione sul pubblico e del successo che ne consegue. Il messaggio è più importante perché ha un valore sociale, nel quale si accomunano, col cinematografo, tutti i prodotti pseudo-artistici basati sull'evasione. Qui è l'alta genialità di Buster Keaton: non solo nel rilevare la scempiaggine delle avven-

ture alle cui suggestioni puerili soggiacciono anche gli spettatori adulti del cinema. Ma nell'indicare, con chiarezza, che quelle suggestioni hanno presa solo in virtù di certe regole fisse, con cui è confezionato il racconto, che determinando una speciale disposizione, uno speciale atteggiamento del pubblico ».

L'indimenticabile protagonista del griffithiano *Giglio infranto,* Donald Crisp, collabora con Keaton alla regia del seguente *The Navigator* (Il Navigatore *o* La crociera del Navigatore, 1924) che parte da una situazione paradossale e perciò molto keatoniana: due persone, un milionario e la ragazza che egli corteggia, si ritrovano sole, in seguito ad una serie di equivoci, su un transatlantico alla deriva in mezzo all'Oceano. Dopo aver combinato i prevedibili guai a bordo, i due finiscono fra le grinfie dei cannibali, si salvano dopo un'epica battaglia e infine vengono salvati da un sommergibile. Sono presenti « gags » classiche, come quella di Buster che non riesce ad aprire una sedia a sdraio e vi si impiglia e la gira da tutti i versi senza venirne a capo, « situazione » sfruttatissima in teatro anche dallo stesso Keaton; ma quando egli apre le scatole di carne con l'accetta o si fa spaventare dal ritratto di un rude capitano di mare che penzola fuori dell'oblò credendolo un fantasma, allora egli si muove su un terreno di personale fantasia creativa. Tuttavia il film presenta un ritmo discontinuo e si affloscia nella parte finale, coi cannibali.

Rivolgendosi eccezionalmente ad un testo preesistente — *Seven Chances* (Le sette probabilità, 1925) era infatti una farsa teatrale di Roy Cooper Megrue — Keaton, regista unico, riesce a svincolarsi dai moduli del palcoscenico, che rendono faticoso l'avvio del film, per creare una memorabile sequenza comica prettamente cinematografica nel finale. La farsa descrive gli imbarazzi del giovane James Shannon che viene a sapere dal notaio di aver ereditato una colossale fortuna legata però ad una condizione: che egli si sposi entro la giornata. Rifiutato dalla ragazza che ama, la quale, dal suo goffo modo di esprimersi ha creduto che egli non le voglia bene e desideri impalmarla solo per ereditare, Shannon cede ai consigli di un amico e chiede a tutte le donne che incontra se vogliono sposarlo, avendone rifiuti e prese in giro. Mancando ormai poco tempo, l'amico mette un'inserzione sul giornale del pomeriggio invitando chiunque voglia sposare un giovane miliardario a presentarsi in una certa chiesa alle cinque del pomeriggio, col risultato che all'ora stabilita la chiesa e la strada antistante sono gremite da una folla vociante di spose

in velo bianco di tutte le età, razze, condizioni. Shannon, terrorizzato, fugge ed è inseguito dalla torma di future mogli attraverso la città, poi la campagna e la collina in una, appunto, delle sequenze di inseguimento più fragorosamente divertenti della storia del cinema, sostenuta da un ritmo implacabile e da continue trovate. Fra le molte « gags » del film, oltre a questa sequenza che basterebbe da sola ad iscriverlo negli annali del cinema comico, con quella frana che ad un certo punto sembra travolgerlo, ricorderei la scena dal parrucchiere, dove egli si avvicina ad una donna a cui sta dedicando la sua attenzione il figaro, la corteggia, la domanda in moglie e poi si accorge che è un manichino a cui il parrucchiere stava solo sistemando la parrucca.

Meno mi convince *Go West* (Io ... e la vacca, 1925), anch'esso diretto da Keaton solo, perché l'attore cerca non si sa perché di rinnovarsi puntando in direzioni non sue e ammorbidendo il comico, specie nella prima parte, in una commedia (e inutile precisare la distinzione fra i due temi in « comico » e « commedia » tant'è evidente) con qualche pausa di stanchezza. Come il titolo indica, l'azione si basa sul celebre motto americano « Go West, Young Man! » che spingeva tanti uomini all'ovest in cerca di fortuna. Ma Buster, giunto nei favolosi territori dei cowboys diventa soltanto un inconcludente e disadattato garzone di stalla d'una fattoria, che si consola d'esser trattato male stringendo amicizia con una mucca, Occhi Scuri. Non mancano trovate di buona lega, come la posa in cui involontariamente si mette Buster sedendosi su alcune casse in un treno merci, che ripete il famoso monumento a Lincoln o i vani tentativi del giovanotto per mungere una mucca, credendo che debba lei far tutto da sé e offrendogli il suo panchetto perché stia più comoda. Ma, come già fu rilevato negativamente da Delight Evans alla prima apparizione della pellicola, egli nel film « ha messo più sentimento del solito, e ciò gli guadagna simpatia, ma non risate. Ci vuole troppo tempo per sviluppare le situazioni comiche con un'attrice lenta come Occhi Scuri; risultato: una dozzina o poco più di risate, intervallate da lunghe, aride parentesi di racconto » (8). Sembra, in sostanza, che Keaton voglia accostarsi a Chaplin, definendo con accenti sia pure di grande finezza, senza sbavature, la figura romantica d'un vagabondo sfortunato. Tuttavia il film ospita una sequenza — che certo meglio avrebbe figurato come comica a

(8) in « Screenland », gennaio 1962.

sé — che sta alla pari per effetto irresistibile di inseguimento con quella di *Seven Chances*: le mucche guidate da Keaton traversano Los Angeles, entrando nelle case e nei negozi, paralizzando il traffico, provocando il panico fra la gente e facendo scappare i poliziotti. Il senso del ritmo, la continuità delle invenzioni, l'atmosfera di ineluttabilità che presiede alla pazza marcia per la metropoli mostrano un regista di grandi qualità, quasi che egli avesse tirato avanti stancamente il film per giungere a quel punto che, solo, sentiva. E il fatto che la lunga sequenza di cui si parla sia stata realizzata di seguito a quella di *Seven Chances* senza ripeterla mostra una volta di più quanto l'inventiva keatoniana fosse piena di risorse.

Dopo aver ridotto per lo schermo piacevolmente una fortunata commedia musicale — *Battling Butler* (Se perdo la pazienza! ..., 1926) —, che traeva i suoi effetti dalla sempre funzionante contrapposizione fra un milionario un po' scimunito ed il suo perfetto cameriere alla Jeeves capace di cavarlo d'impaccio nelle occasioni più disparate (il cameriere era Snitz Edwards), Keaton diresse con grande dispiego assieme a Bruckman un'altra delle sue satire senza pietà, che ha per bersaglio uno dei « tabù » intoccabili dell'uomo americano: la guerra civile da cui nacque la Nazione, con la sconfitta dei Confederati. L'argomento è stato frequentissimamente spunto per il cinema, da Griffith ed Ince a Ford, e sovente il senso epico è andato sacrificato alla più facile e redditizia retorica dei sentimenti, fino a confondere, in uno spettatore ignaro che mai avesse approfondito il tema fuori dello schermo, ogni prospettiva storica, posto che il desiderio dei produttori di accontentare tutti i pubblici ha finito per dare della guerra civile un'immagine stereotipata e oleografica, dove i nordisti sono bravi ma i sudisti sono bravi e in più sfortunati e quindi patetici e simpatici oltre ragionevole misura, fino a chiedersi se è poi un gran bene che il Nord abbia prevalso. Eppure, certe ancora clamorose manifestazioni di intolleranza razziale che si hanno tuttoggi in alcuni Stati del Sud non sono che la conseguenza dell'accettata divisione della società in liberi e schiavi su cui si fondava l'equilibrio del vecchio Sud combattuto e sconfitto nella guerra di secessione. Togliere l'argomento dalle secche della oleografia, riportarlo alla vita attraverso l'ironia sferzante della grande satira è merito di Keaton, che ancora una volta, come in *The Three Ages,* sembra voler attaccare frontalmente il cinema di Griffith; perché se *The Three Ages* era la controfaccia di *Intolerance, The General* (Come vinsi la guerra, 1927) lo è di *The*

Birth of a Nation. Si noti che la pellicola è la prima che il comico, oltreché dirigere, anche produca, all'insegna dell'United Artists. Del tutto autonomo da ogni ragione o pressione estranea, egli si muove in assoluta libertà creativa, e non è perciò sbagliato guardare al film come ad un « test » delle ambizioni e delle qualità di Keaton autore: un autore non così presuntuoso da voler fare, come altri comici, tutto da sé, tant'è vero che, pur avendo ormai alle spalle una bella attività registica, ancora cerca in Clyde Bruckman il collaboratore di efficiente mestiere; un attore che non riduce il film ad una beneficiata personale, ma si studia una parte che necessita di un coro e struttura il racconto come racconto corale; un comico che non si rinchiude al facile sberleffo o capitombolo da anni collaudati, ma cerca nella satira uno stabile ponte con la vita dell'uomo e le ragioni anche civili dell'uomo. Come tutti i film sulla guerra di secessione, egli prende a personaggio-base un sudista e ne fa l'« eroe », ma un eroe di tipo particolare. Johnnie Gray è infatti un macchinista che, come dice la didascalia, ha due amori che sono — nell'ordine — la sua locomotiva, chiamata « The General », e una ragazza, Annabelle Lee. (La didascalia — e la situazione psicologica che essa riflette — viene ripresa per altro « amore », la macchina fotografica, nel già citato cortometraggio del 1962 *The Triumph of Lester Snapwell*). Quando scoppia la guerra, egli tenta invano di arruolarsi, ma viene scartato perché lo si ritiene più utile a guidare i treni. Privo di una divisa, Johnnie è meno che niente e la ragazza che ama lo rifiuta, ritenendolo un vigliacco. Ma quando un gruppo di nordisti riescono ad impadronirsi del treno su cui viaggia Annabelle Lee e a portarlo come bottino di guerra al di là delle linee, sarà il « civile » Johnnie, con la sua brava locomotiva « The General », a raggiungere il Nord, a liberare la fanciulla e riportarla sana e salva indietro, impadronendosi per soprammercato dei piani nemici d'attacco e riuscendo così ad aiutare un generale sudista a vincere una battaglia che, sferrata dai nordisti, doveva sconfiggere i Confederati basandosi sulla sorpresa. Nemmeno a dirlo, Johnnie per ricompensa viene nominato ufficiale sul campo e riacquista i favori della bella.

Il culto della divisa, che già in quegli stessi anni Stroheim poneva al centro dei suoi sfortunati film d'autore su un piano drammatico, torna sullo schermo in altra luce grazie all'occhio disincantato di Keaton, il quale, sembra, si basò, come è proprio dell'autentica satira, su fatti veri contenuti negli annali della guerra civile, ma umoristicamente deformati. Con ciò, non si può affermare che

The General sia un film comico o almeno puramente e interamente comico; né si tratta d'una commedia sentimentale, com'era il caso per tre quarti — ed era il suo limite — di *Go West.* Si tratta piuttosto di una rievocazione della guerra civile intinta di strali satirici ed inframmezzata di trovate esileranti, ma in cui il « quadro » generale rimane sempre attendibile e storicamente curato. L'ambiente d'una cittadina del vecchio Sud del 1861, la scelta dei costumi hanno la stessa verosimiglianza affettuosa che in *Our Hospitality,* ma rispetto a quel film c'è anche una più presisa dipintura dei caratteri, sicché fanciulle contegnose, di severa e conformista educazione puritana, ufficialetti e generali e truppa delle due parti in lotta trovano una efficace delineazione psicologica di marca realistica. La sequenza della battaglia è narrata con bel respiro epico ed intelligente uso di mezzi e comparse, sicché lo spettatore non pensa ad una parodia della guerra civile, che avrebbe fatto ridere e non riflettere, ma si identifica con l'azione ed è quindi in grado di cogliere tutto l'atteggiamento critico del personaggio Johnnie che nei suoi interventi comici fa visibilmente da contraltare alle oleografie accettate e tramandate anche dal cinema. Fra le innumerevoli « gags », alcune sono di repertorio (Buster accende la miccia d'un cannone sul treno e questo, quando sta per sparare, si rivolta contro di lui; s'era vista tale e quale in *The Navigator*), altre nuove ed originali: si pensi, oltre ai molteplici incidenti che accadono sul treno (fra cui una parziale distruzione di esso per alimentare la caldaia, « gag » che sarà ripresa e potenziata al massimo dai Marx Brothers in *Go West,* I cowboys del deserto, e applicata ad un vapore in *Around the World in 80 Days,* Il giro del mondo in 80 giorni, 1957, di Michael Anderson), treno che è qui la sublimazione simbolica del mondo della macchina, disperazione e vanto ad un tempo del piccolo uomo comune, si pensi, dicevo, all'uccisione del « cecchino » da parte di Johnnie. Johnnie sta tranquillo in prima linea e con l'impassibilità di sempre non si accorge che un « cecchino », abilmente giunto a ridosso dei sudisti, da dietro una roccia sta decimando uno dopo l'altro i Confederati attorno a lui. Ad un certo momento, solo Johnnie è indenne e si capisce che sta per toccare a lui d'essere ucciso; in quel momento egli per caso sguaina la spada, la lama si sfila dal manico e va giusto a cadere sul tiratore, colpendolo a morte. È uno di quegli interventi provvidenziali che tanto piacevano ad Harry Langdon.

Keaton non aveva del tutto abbandonato il terreno della « two-

reels », ma è doveroso riconoscere che in una comica come *The Balloonatic* — che narra l'ascensione in pallone di Buster con una ragazza e il successivo disastro aereo che li porta su una plana deserta — non si ritrova l'impegno narrativo e la serietà di costruzione delle « two-reels » di un tempo, sicché il breve film vive a tratti, nelle « gags » più o meno riuscite (buona, ad esempio, quella di Buster che, trovandosi di fronte un orso perde la bussola e gli spara senza saper dominare il fucile, sicché la pallottola colpisce un altro orso — ignorato — che gli stava alle spalle).

Dopo *The General* e in quello stesso anno, Keaton rinuncia alla regia, per non dedicarvisi mai più (se non per breve tempo una decina d'anni dopo per qualche cortometraggio di nessun conto). È peraltro vero che di molti dei suoi film successivi egli sarà anche il produttore, ed in definitiva interverrà ancora nel merito almeno in sede di supervisione. *College* (Tuo per sempre, 1927), diretto dal mediocrissimo James W. Horne e sceneggiato da Bryan Foy, è solo, come fu definito, « una farsa pulita », che ha il merito di prendere in giro le eccessive smanie sportive degli studenti universitari americani, che finiscono per considerare di più il compagno di studi che vince la partita di baseball piuttosto che quello che ottiene la laurea a pieni voti. Anche *Steamboat Bill, Jr.* (Io ... e il ciclone, 1928) risente, specie nella parte iniziale, della mancata presenza di Keaton al timone della regia. Il regista Charles F. Reisner, sembra preavvertire l'esigenza del parlato, che sarà trionfalmente in arrivo di lì a poco: egli adotta infatti un ritmo più lento sia con l'uso di inquadrature lunghe sia con l'immissione di lunghi e minuziosi dialoghi che appesantiscono l'opera di frequenti didascalie. (Nei film precedenti, al contrario, la regia di Keaton si serviva assai poco delle didascalie, a meno che non facessero parte dell'effetto comico; mai, o quasi mai, in funzione meramente esplicativa). Se la prima mezz'ora, dunque, è noiosa, Reisner mostra di capire la personalità ed il genere keatoniani quando dà il via alla travolgente serie di sequenze sul ciclone, con un numero infinito di « gags » di ottima lega, in cui gli oggetti inanimati che sono sempre stati l'ostacolo contro cui si scontra l'incapacità di Buster (si pensi alle sue difficoltà nell'aprire una sedia a sdraio, situazione vista in *The Navigator* e da lui ripresa anche in teatro) si animano appunto in virtù dell'acqua e del vento che tutto sradicano e trascinano via, e animandosi creano ostacoli ancor più insormontabili, dai quali sembra che il piccolo uomo non debba più uscire. *Steamboat Bill, Jr.* è un'altra

variazione keatoniana sul Sud, e stavolta bersaglio del suo umorismo è il Mississippi con i suoi battelli fluviali. Né egli manca anche qui di colpire il culto della divisa: il padre di Willie, il vecchio capitano Canfield, disprezza il figlio che credeva alto e robusto come lui (non lo vedeva da vent'anni), ma quando Willie capisce l'antifona e si compra una fiammante divisa da ufficiale di marina, allora il tono del padre cambia di colpo e il giovanotto viene rispettato. Fra le molte « gags » ricorderò quella del cappello. Willie indossa un cappellaccio bruttissimo e il padre glielo vuol far cambiare. Vanno dal cappellaio e Willie-Keaton indossa un modello dopo l'altro sempre dicendo che non gli piace. Alla fine, capita il cappello tondo e schiacciato che è l'insegna di Keaton attore; il pubblico ride, pensando che egli sceglierà quello, e invece Willie lo rifiuta. Infine, il padre lo costringe a comprarsi un cappello comunque; Willie lo indossa, esce dal negozio e appena è sulla porta un colpo di vento glie lo porta via. Soddisfatto, riprende il cappellaccio a cui teneva tanto.

L'ultimo film muto di Keaton è *The Cameraman* (Io ... e la scimmia, 1928), che segna l'inizio della collaborazione dell'attore, anche in veste di « producer », con uno dei migliori registi del cinema comico statunitense, Edward Sedgwick, uno dei pochi che anche nel sonoro, con gli inevitabili adattamenti al nuovo mezzo ed anzi sapendone sfruttare le possibilità, continuerà a tener conto della lezione espressiva della grande scuola comica del muto. Come altri registi del genere, però, Sedgwick si preoccupa più di far ridere che di fornire un'unità narrativa ai suoi lungometraggi, ed anche *The Cameraman* se da un lato è uno dei film più continuamente divertenti di quegli anni, un degno coronamento d'una felice stagione, d'altro lato potrebbe essere agevolmente spezzato in tante comiche a sé quante sono le sue sequenze principali. Si veda, per fare un esempio illuminante, la sequenza della piscina: essa non ha alcuna relazione col resto ed è immessa a forza nel contesto narrativo; pure, è così esilarante da arricchire lo spettacolo d'originale umorismo. *The Cameraman* giungeva casualmente più o meno contemporaneo a *L'uomo dalla macchina da presa* del sovietico Dziga Vertov ed in genere ai film che, glorificando oltre ogni sereno senso della misura le possibilità miracolistiche della macchina da presa, finivano per idolatrare ogni pezzo girato ed a concepire l'operatore come un individuo in perpetuo agguato per le vie del mondo per « captare » e tramandare ai posteri i fatti e gli aspetti della vita.

Soprattutto tale discorso valeva per le attualità, che vivevano il loro momento d'oro, non ancora soppiantate dalla televisione. Giungere a riprendere un incendio ancora in corso, fissare sulla celluloide il momento più appassionante d'un incontro di campionato, essere nel mezzo d'una rivoluzione quando scoppiava era il massimo delle ambizioni d'un operatore. Il Luke Shannon di Keaton è invece soltanto un povero fotografo da marciapiede che scatta istantanee ai passanti per pochi centesimi; ma nel segreto cova il proposito di girare, con la sua cinecamera, un « pezzo » memorabile, venderlo ad una grande casa produttrice e « sfondare » così nel mondo magico del cinema. Un giorno, assieme ad una scimmietta ammaestrata che gli è compagna, il sogno si avvera ed egli è nel quartiere cinese, unico fra tutti gli operatori del mondo, mentre scoppia una sanguinosa rivolta. Egli gira e gira, indifferente a tutto e a rischio di essere ammazzato, ma quando sta per toccare il cielo col dito si accorge che non aveva pellicola in macchina e che ha girato sempre a vuoto. Poi, come accade sempre per via dell'ottimismo keatoniano, le cose si aggiusteranno: la pellicola era stata solo portata via dalla scimmietta e Luke diventa, come voleva, un operatore professionista. La carica satirica di Keaton è ancora una volta genuina ed è la sua corda migliore, nel distruggere la mania del documentarismo a tutti i costi, della « verità » che si identificherebbe « tout court » con la ripresa cinematografica; e la satira ha forza pur nella sgangheratezza sopra indicata della struttura narrativa, dell'impianto-base dell'opera. Nella ricca messe di « gags » si può ricordare quella, surreale, di Keaton che dopo aver atteso tutta la giornata la telefonata della sua Sally, riceve il desiderato invito ad uscire con lei; senza riattaccare nemmeno il ricevitore, tanto è pazzo di gioia, egli scende le scale di casa facendo i gradini a quattro a quattro, traversa la via, il quartiere, la città, arriva a casa della ragazza, sale le scale e giunge da lei quando ancora Sally sta salutandolo al telefono. Sull'effetto della ripetizione è basata invece la « gag » del vetro: Luke ogni volta che arriva nell'anticamera del produttore col treppiede in spalla della macchina da presa spacca il vetro per sbadataggine. Lo fa cento volte, finché diventa meccanico che alla centounesima lo spacchi ancora, e invece egli fa attenzione ed esce senza combinare l'abituale disastro. Ma appena fuori, viene un colpo di vento, la porta si chiude di colpo e il vetro si rompe da solo. Le qualità mimiche dell'attore si dispiegano nella partita di baseball che egli immagina di giocare da solo nello stadio vuoto, e nella sequenza della piscina

quando Keaton e un signore grasso si spogliano insieme in una cabina piccolissima. È da notare anche che l'indifferenza di Keaton-Luke Shannon mentre nel quartiere cinese tutti gli sparano intorno ricorda l'analoga situazione di un film con Harold Lloyd su una rivoluzione sudamericana.

Se *The Cameraman* è l'ultimo film keatoniano puramente muto (il successivo *Spite Marriage* sarà presentato sincronizzato), anche in seguito egli, quando potrà, si servirà della mimica più che della parola. Rispondendo ad un intervistatore che gli chiedeva cosa pensasse della farsa parlata, egli risponderà: « Quando la televisione cominciò a prendere piede e mi chiesero shows di mezz'ora ... Ebbene, dissi, ecco che cosa farò. Noi ci mettiamo a parlare — tutto il dialogo nel primo quarto d'ora — stuzzichiamoli con qualche risatina — ma nel secondo quarto d'ora passiamo a cose che non abbiano bisogno di dialogo. Ecco ». In *The Hollywood Revue* (1929) di Reisner, serie di quadri a sé in cui ciascun divo cercava di mostrarsi perfettamente adeguato al parlato parlando o cantando, Keaton si esibiva polemicamente in una muta « danza del mare ». Nel 1962, come ho già avuto occasione di accennare, egli interpretò per la Kodak una « two-reels » pubblicitaria (girata con larghi mezzi e a colori), *The Triumph of Lester Snapwell,* di James Calhoun, che, malgrado il colore e il suono, vuol segnare un deciso ritorno al muto, in quanto il suono si limita ad un commento musicale « vecchio stile » e il dialogo è sostituito da poche, brevi didascalie. Purtroppo, si tratta solo d'un ritorno patetico, in cui Keaton, mal servito da una regia accurata, sì, nell'evocare le varie epoche in cui l'azione si svolge (dal 1890 ad oggi) ma fiacca nell'imprimere il dovuto ritmo alla comica, cerca invano, col corpo appesantito dagli anni, di ritrovare la spontaneità d'un'epoca lontana e finisce per rifare se stesso « in minore », descrivendo la lotta — tanto per cambiare — dell'uomo comune Lester Snapwell (suo personaggio delle « two-reels » sonore) contro una macchina, nel caso la macchina fotografica, attraverso più di mezzo secolo. Tutte le « gags » sono di repertorio: il citato orologio da polso che è una meridiana da polso (*The Three Ages*), Keaton-Lester che uscendo di casa col treppiede in spalla rompe il vetro (*The Cameraman*), Keaton che si butta contro una porta e questa si apre nella metà di sotto, « uscita » classica dei « clowns » da lui rifatta in teatro e per esempio nel film italiano *L'adorabile nemica.* Eppure, Buster Keaton non è un attore che

debba, come altri, il tramonto o almeno il passaggio in seconda linea ad una fondamentale inadattabilità al parlato; anzi, come si vedrà già nel 1930 con *Dough Boys* (Il guerriero), egli saprà avvalersi con discrezione, sì, ma con versatilità anche del parlato. Altri fattori, primo fra tutti gli eventi personali che lo condussero in casa di cura, segnarono il suo precoce allontanamento dal rango dei « divi » popolari. Questo, comunque, è altro discorso, che si potrà riprendere in uno studio successivo, che dovrebbe trattare anche del Keaton degli ultimi anni, delle sue prestazioni in ruoli di carattere anche drammatico o comunque fortemente amaro in cui riluce una nuova grandezza espressiva.

Ho cercato sin qui di tratteggiare le tappe più significative del cammino artistico di Keaton nella sua migliore stagione. Traendo delle conclusioni, si può affermare che Keaton non è, come spesso si dice, un ottimo numero due rispetto a Chaplin e che la sua statura artistica va considerata in sede critica autonomamente dal comico inglese, come apportatore d'una originale presenza nel cinema comico, svincolata da precedenti — che non siano quelli formativi e ambientali, comuni a ciascun artista — e che ha segnato un punto fermo nella storia del cinema svolgendo temi tipicamente americani ma con universale respiro. Di più, a Keaton si deve ascrivere il merito d'aver introdotto nel cinema americano degli anni '20 l'elemento satirico, staccandosi e distanziandosi così di parecchie lunghezze dai numerosi parodisti che sempre allignano nel mondo dell'umorismo.

Del resto, uno scrittore competente come pochi in cose anglosassoni, Emilio Cecchi, individuò già molti anni fa, quando la critica cinematografica stava ancora ai termini generici, il maggior merito di Keaton nell'aver saputo dare « forma cinematografica a questa materia (le componenti della civiltà statunitense) e alla logica paradossale che la governa; sui motivi della spacconaggine pioniera, della poesia campagnuola, del pettegolezzo provinciale, del miracolismo e di quel senso d'universale scommessa ch'è diffuso in tutta la vita americana. L'ottocentismo, la frequente, lieve arcaicità del costume, crescono risalto ai matematici effetti d'una trascendente balistica che scaglia su tutte le diagonali dello schermo la famosa, immutabile, austera faccia di pietra » (9).

---

(9) EMILIO CECCHI, *Corse al trotto e altre cose.*

Ma anche va detto che Buster Keaton è un attore eccellente. Ciò non emerge a sufficienza dagli scritti critici su di lui, che paiono relegarlo nella galleria abbastanza estesa di coloro che hanno creato un tipo. Come Larry Semon ha creato il pupazzo saltellante con il viso infarinato, i larghi pantaloni a bretelle e la bombetta o Lloyd il giovanotto con gli occhiali e la paglietta, così Keaton sarebbe legato alla formula del « viso di pietra », dell'uomo « che non ride mai ». Ora, è vero che impedendosi di sorridere, egli ha creato un tipo più unico che raro; però la trovata, se così si può chiamarla, non appare come una invenzione a freddo o peggio come un mero modo di distinguersi, bensì nasce da una precisa ragione espressiva: definire la caparbia volontà d'un poveruomo come tanti altri che non si lascia smontare dalle controversie della vita. Keaton non si lascia sballottare dagli avvenimenti o incapsulare dagli ostacoli come un Larry Semon, che diventa una nuova « cosa » in balia d'un universo di « cose »: egli resta un uomo che, anche se combina catastrofi, cerca sempre il modo di uscirne e spesso infatti ne esce.

Anche biograficamente, sappiamo che la sua impassibilità non fu dagli inizi una formula, anche se poi egli la utilizzò come tale. (In uno dei film di cui si è parlato, viene intimato a Buster: Ridi. Ed egli, con finissima ironia e amarezza insieme, storce la faccia in tutti i sensi e poi si prende la bocca con le dita e la allarga per dimostrare che neanche volendo riuscirebbe a ridere). In teatro, egli racconta, « se ridevo io, il pubblico cessava di ridere: quando me ne accorsi, mi misi a recitare col viso sempre immobile ». Pure, la rinuncia al riso non è da considerare una rinuncia all'espressività del volto ed in questo senso la definizione famosa di « faccia di pietra » è eccessivamente limitatrice e perciò in qualche modo falsa. Chi guardi i film di cui si è discorso con l'occhio particolarmente attento alla recitazione keatoniana, non potrà contestare che essa si affida solo in parte alla mimica del corpo ed in gran parte giuoca sull'efficacia del primo piano, dove egli è sempre capace di sottili sfumature, riuscendo persino ad esprimere la gioia, pur senza ricorrere al suo simbolo fisionomico più universale, il sorriso: prova, una volta di più, della ricchezza di risorse di Keaton, attore completo che da una supposta limitazione seppe trarre nuovo incentivo ad una sempre straordinaria potenza espressiva. Il cinema di Holly-

wood lo ha ormai relegato ai margini, anche se non disdegna di impiegarlo ancora come caratterista: in effetti Hollywood non ha più un vero cinema comico e di un grande talento come Keaton non può più fare nulla, finché essa, la vecchia capitale del cinema, rimarrà nel clima stagnante della sua grave mancanza attuale di coraggio, di fantasia e di invenzione (10).

---

(10) Questo saggio si è potuto scrivere grazie alla proiezione, durante la XXIV Mostra di Venezia, di una eccellente retrospettiva su « L'età d'oro di Buster Keaton » curata da Francesco Savio e Davide Turconi in collaborazione con la Cineteca Italiana di Milano.

La parola a Chiarini

a cura di LEONARDO AUTERA e GIACOMO GAMBETTI

D.: *Nel corso della sua « vita cinematografica », l'esperienza di Direttore della Mostra di Venezia è venuta dopo molte altre, in tutti i campi, dalla teorica alla pratica, dalla critica all'insegnamento. Che cosa pensa Lei di avere portato, di particolare e di Suo, al ruolo di Direttore della Mostra di Venezia, e che cosa crede di avere ricavato dal lavoro del primo anno?*

R.: La mia lunga esperienza in vari settori dell'attività cinematografica mi ha insegnato che se c'è un campo in cui bisogna guardarsi dagli schemi fissi e adeguarsi in continuazione con la mutevole realtà, questo è proprio il cinematografo. Così è per la Mostra di Venezia. Oggi non esistono più (e non è un male) le condizioni particolari di trent'anni fa, quando venne fondata: essa era l'unica manifestazione del genere e costituiva un solenne riconoscimento dell'artisticità del film; il divismo aveva ancora un potente richiamo; la difficile circolazione dei film, per ragioni politiche di censura ed economiche, faceva di Venezia una vera e propria zona franca dove era solo possibile vedere certe opere; la scarsa diffusione di una seria cultura cinematografica dava a questa annuale manifestazione un tono snobistico, tenuto anche conto del prestigio mondano del luogo in cui avveniva, per cui la spiaggia la hall dell'Excelsior la sala del cinema si tingevano di una piacevole e anche frivola intellettualità. Poi fu la politica a impossessarsi di Venezia e fu la volta dei funzionari, ligi nel sottomettere le ragioni artistiche a quelle di Stato. In fine la pressione dell'industria, preoccupata solo del lancio pubblicitario dei propri prodotti e della loro vendita (una Mostra mercato sorse per la prima volta a Venezia e, allora, in un certo senso fu anche un merito) si fece sentire sempre più pesantemente, mentre la concorrenza di altri numerosi festival, motivati da ragioni turistiche o da un falso prestigio nazio-

nale portava a dare sempre più risalto a quella gaia e carnevalesca cornice, che sembrava, e forse lo era, indispensabile per attrarre la numerosa attenzione di un grande e variopinto pubblico. Piovvero sulla spiaggia del Lido gli agenti pubblicitari, i giornalisti mondani e di varietà, gli inviati della cosiddetta stampa tecnica, i fotografi dei rotocalchi e delle agenzie, i resocontisti della televisione e dei giornali filmati in un'affannosa caccia alle dive grandi e piccole, capaci, queste, di qualsiasi stravaganza pur di farsi notare, sì che lo spazio per la critica seria, gli studiosi e gli uomini di cultura andò sempre di più restringendosi. A tutto questo si aggiunga il numero in vero esorbitante dei critici improvvisati, che allo scambio di idee, al serio dibattito, ai giudizi motivati sostituirono il pettegolezzo la maldicenza e spesso anche l'ingiuria. In questa situazione fu atto di coraggio e importante riaffermare il carattere artistico di Venezia introducendo nel suo regolamento il principio rigoroso della selezione. Ora, però, a mio giudizio occorre operare un radicale mutamento non tanto di strutture quanto di impostazione.

Il cinema in tutto il mondo è in crisi: sono sopratutto in crisi le vecchie strutture che non rispondono più alle esigenze odierne. Vari fattori, tra cui principalissimo la televisione, costringono a un ridimensionamento dello spettacolo cinematografico. Se da una parte assistiamo a effimeri tentativi industriali di mantenere la forza d'attrazione sulle grandi masse attraverso l'impiego di nuovi mezzi tecnici in grandiose produzioni spettacolari, dall'altro si vanno accentuando ovunque quelle correnti che tendono a liberare il cinema dalla servitù economica per riscattare il linguaggio cinematografico come mezzo di espressione artistica e di comunicazione di idee. Così il miglior cinema italiano da Antonioni a Fellini e Rosi, così la « nouvelle vague » francese, gli indipendenti americani e giapponesi, le stesse cinematografie dei paesi socialisti che tentano di scuotersi di dosso la pesante ipoteca di una rozza propaganda. Inoltre nuove cinematografie sorgono in varie nazioni di vecchia e recente formazione, sotto la spinta di interessi ideologici. Sicché se è vero che le opere d'arte sono rare (ma se si tiene conto del migliorato gusto del pubblico e sopratutto della maggiore rigorosità critica, ci si accorge che altrettanto rare erano in passato, ai cosiddetti « tempi d'oro ») è anche vero che è aumentato l'interesse culturale dei film. Ora, la Mostra di Venezia, come già in passato quando venne fondata e rappresentò il definitivo riconoscimento dell'artisticità del cinema da parte della cultura ufficiale, deve porsi all'avan-

guardia di questo moto rinnovatore. Di qui il suo impegno culturale che comporta notevoli conseguenze. Direi che la Mostra deve tornare, spiritualmente s'intende, nell'ambito della Biennale d'Arte.

In primo luogo occorre potenziare le cosiddette Mostre minori (del Documentario, del Film per Ragazzi, del Film Scientifico e Didattico) nonché la Mostra del Libro e del Periodico cinematografico e i Convegni di Studio. In secondo luogo bisogna mettere a disposizione degli studiosi in modo permanente l'abbondante materiale accumulatosi in vari anni ordinando in appositi locali cineteca, biblioteca, fototeca, e fornendole altresì, attraverso appositi schedari, di strumenti utili per lo studio e la ricerca. In terzo luogo rendere sempre più accessibili a un vasto pubblico le retrospettive arricchendone e migliorandone l'apparato critico-illustrativo. Su tutta questa attività richiamare sempre più l'interesse della critica e degli studiosi. In fine dare alla Mostra grande, quella su cui si appunta la maggiore attenzione del pubblico e della stampa, un significato culturale nel suo ordinamento, che dovrà adeguarsi anno per anno al panorama offerto dalla produzione cinematografica internazionale. Il catalogo di quest'anno voleva, appunto, essere una guida in tale senso.

Tutto ciò comporta anche, in parte un rinnovamento del pubblico della Mostra e in parte un mutamento di interessi di chi ne frequenta le proiezioni. Critici militanti, studiosi dei problemi del film, produttori qualificati (e ve ne sono di quelli che avvertono i nuovi indirizzi del cinema), artisti, scrittori e uomini di cultura ne dovrebbero costituire l'élite e dare, per così dire, il tono alla più vasta cerchia di spettatori.

Lasciar cadere le impalcature pubblicitarie, goffamente mondane e festivaliere per attirare l'attenzione sul cinema più valido, quello che ha un sicuro sviluppo anche se in questo trapasso un difficile cammino, è secondo me il compito che oggi si presenta alla Mostra di Venezia e che deve essere risolutamente affrontato, come in parte si è cominciato a fare.

Da questa risposta un pò lunga, ma d'altronde necessaria e che mi consentirà di essere più breve in seguito, si può ricavare cosa penso di aver portato alla Mostra di Venezia, ma sopratutto quale esperienze ho fatto e che conseguenze ne traggo.

D.: *Lei è stato il primo ad applicare un Regolamento che, dopo molti anni, e sottostando a quelle che sono state definite « le pressioni dei pro-*

duttori », ha mutato radicalmente i criteri di scelta e di struttura della Mostra. Crede che tale Regolamento faccia veramente pericolose concessioni extrartistiche, o pensa che esso possa anche tornare a vantaggio delle funzioni culturali della Mostra?

R.: I due punti a cui vi riferite del regolamento della XXIV Mostra sono, se non erro, l'abolizione della Commissione di scelta e il diritto dei grandi paesi produttori di presentare un film. Sul primo punto sono d'accordo per l'abolizione. Più che scegliere oggi bisogna cercare i film e cercarli in base a quel criterio di ordinamento che ho più sopra accennato. I maggiori poteri conferiti al Direttore permettono una maggiore elasticità e tempestività. Per il secondo punto, anche se rappresenta una concessione, non credo sia pericoloso per la struttura della Mostra. Tutto dipende dall'applicazione e conseguentemente dalle responsabilità che si devono assumere. Infatti la Direzione della Mostra può rifiutare il film presentato da uno dei paesi « maggiori » e consigliarne la sostituzione. Mi sembra che tutte le scelte ufficiali di quest'anno, ad eccezione di *Mare matto,* che nonostante i suoi pregi non era un film da Mostra tenuto anche conto del nome del regista, non siano state fatte male.

D.: *Dopo l'esperienza di quest'anno, Lei pensa siano necessarie delle modifiche al Regolamento della Mostra, ed eventualmente in base a quali criteri e su quali punti?*

R.: Credo che si dovrebbero apportare alcune modificazioni sopratutto per dare maggiori garanzie ai paesi partecipanti. Rendere la composizione della Giuria veramente internazionale con un solo membro italiano, sia pure in funzione di Presidente per ragioni di ospitalità. Stabilire che i premi non possono venire conferiti ex-aequo. Lasciare il premio « opera prima » ma esclusivamente per i film in concorso. Limitare i poteri di modifica del regolamento da parte del Presidente, su proposta del Direttore, alle sole disposizioni generali che riguardano i termini e le modalità di presentazione dei film. Mettere a disposizione della Giuria un altro premio speciale. Non stabilire nel regolamento che il Leone d'oro viene attribuito al migliore film, ma che la Giuria lo assegna con motivazione in base allo spirito del primo articolo che si richiama ai diversi valori artistici e culturali dei film.

Debbo aggiungere che in una Mostra d'Arte i premi sono un anacronismo; tuttavia per quanto ho detto all'inizio bisogna fare i conti

con la realtà e sebbene sarebbe coerente abolirli penso che questa soluzione desiderabile non sia ancora matura. Il Leone d'oro, la sua assegnazione, attira l'interesse non solo dei produttori, ma anche dei registi e del pubblico e, conseguentemente, della stampa. Cerchiamo almeno che non venga attribuito come un premio al film arrivato primo al traguardo (le comparazioni in materia artistica sono assurde), ma che risponda a un complesso di criteri che la Giuria esporrà nel suo verbale.

D.: *In particolare, quanto influiscono sull'autonomia indispensabile a una manifestazione internazionale d'arte* a) *l'intervento dello Stato e un regolamento dell'ente promotore — la Biennale — ancora legato a schemi di anteguerra?;* b) *i rapporti coi produttori, le loro richieste, le loro pressioni?*

R.: Per quanto riguarda la mia esperienza di quest'anno debbo dire che la Mostra non ha subito interventi di sorta, sia perché il Presidente della Biennale ne ha garantito l'assoluta libertà e autonomia, come si è visto nella scelta dei film, degli esperti e dei membri della Giuria, sia perché questi interventi sono spesso favole o comodi alibi. Comunque io non ne avrei subiti da chicchessia.

D.: *Lei è stato accusato di « dittatura » nei confronti della XXIV Mostra di Venezia: accetta la definizione? E quali sono secondo Lei i vantaggi o gli svantaggi di questa libertà assoluta di scelta o di organizzazione?*

R.: Anziché di « dittatura » si deve parlare di assunzione di responsabilità. Infatti io mi sono avvalso del consiglio di numerosi e autorevoli esperti, scelti per la loro capacità indipendentemente da considerazioni o dosaggi politici, ed ho fatto tesoro delle loro opinioni assumendomi, poi, solo io la responsabilità della scelta, tanto che c'è stato chi come esperto ha tenuto un linguaggio e successivamente come critico ha espresso, e anche in forma violenta, un parere opposto. Né io mi sono pubblicamente risentito; la responsabilità restava sempre mia anche, direi, nella scelta di tale esperto. Il resto riguardava la sua moralità.

(Dirò, tra parentesi, che la stampa italiana più seria, i critici più qualificati hanno apprezzato la nuova impostazione).

La Commissione di scelta, di cui io stesso anni fa ho fatto parte, non poteva mai funzionare in pieno per evidenti motivi e assai spesso arrivava a determinate decisioni per via di compro-

messo come è fatale, né si poteva mai individuare le responsabilità. Sta di fatto che la XXIV Mostra, non è mio merito, ma del sistema, checché abbia scritto chi per partito preso considerava i film dell'anno scorso capolavori, tutti, e quelli di quest'anno pessimi, tutti, anzi quasi tutti perché ne ha salvati un paio di cui uno tra i più deboli, non ha avuto un film di basso livello come quella precedente. Inutile nominarlo, ma c'era un film che nessuno aveva voluto; era stato imposto, si è detto. Da chi? A chi? Non si sa. Quest'anno cose simili si sarebbero sapute. È un vantaggio o no?

D.: *Ha suscitato molta sorpresa il fatto che quasi un terzo dei film della Mostra fossero film italiani. Non pensa che questa sia una « scorrettezza » nei confronti delle cinematografie ospitate, tanto più che la maggior parte di tali film era indegna di figurare in una mostra d'arte?*

R.: I film italiani in concorso erano tre, come quelli inglesi e francesi e secondo la cifra massima per ogni paese stabilita dal regolamento. Fuori concorso c'era tra i film inchiesta *I misteri di Roma* di Zavattini, per una evidente ragione. Il numero eccessivo degli italiani è stato nelle opere prime. E qui ci si ricollega alla successiva domanda.

D.: *Nel corso della conferenza stampa di apertura della XXIV Mostra, Lei dichiarò che le opere prime non meritavano di apparire in concorso. Non crede che questa affermazione sia in contrasto con l'aver aumentato all'ultimo momento il numero dei film della Mostra, e con l'avere comunque ritenuto all'altezza dell'invito alcuni film soltanto perché opere prime italiane?*

R.: Posso aver sbagliato nel largheggiare tanto con i giovani. Ma io credo che sia interessante far vedere cosa i giovani fanno, e poi si tratta di un peccato di indulgenza. Vivo tra i giovani, amo i giovani e credo nei giovani, anche quando sbagliano perché sono sempre mossi da ragioni ideali che è pure interessante conoscere. Vediamoli, poi, questi film uno per uno. *In capo al mondo* di Brass, che, a parte le polemiche suscitate dalla sua stupefacente bocciatura in sede di censura, ha avuto molti giudizi favorevoli; *Il terrorista* di de Bosio, che ha raccolto premi e consensi; *Il demonio* di Brunello Rondi, che ha riportato un lusinghiero successo al Festival di Londra e critiche assai favorevoli del *Times,*

Sight and Sound e i *Cahiers du Cinéma; Un tentativo sentimentale* di Campanile e Franciosa, che, tra l'altro, poteva interessare per il passaggio alla regia di due noti sceneggiatori e, infine, *Tre storie sulla sabbia* di Riccardo Fellini, che certamente nel secondo episodio, almeno, aveva un toccante interesse. Voglio dire che se io sono stato eccessivamente indulgente i critici hanno trattato con troppa severità taluni di questi registi.

D.: *Non pensa Lei, inoltre, che una delle funzioni più vitali di una manifestazione del prestigio e delle ragioni della Mostra di Venezia debba essere proprio quella di presentare a un ampio e qualificato gruppo di critici di tutto il mondo e a un vasto pubblico opere interessanti e serie delle cinematografie considerate « minori » o comunque solitamente fuori dai circuiti commerciali delle sale di proiezione?*

R.: È esatto, ma devo rilevare che quest'anno non c'era il tempo materiale per farlo data la mia nomina avvenuta a marzo. E poi, forse, nemmeno le condizioni. Voglio dire che, per non essere astratti, bisogna basarsi, per decidere, su quanto può risultare dopo una ricerca lunga e paziente. L'anno scorso mi parve matura la presentazione dei film inchiesta. Credo di non aver sbagliato a giudicare dalla risonanza che ha avuto sul piano della cultura per le stesse polemiche suscitate.

D.: *In base al Regolamento era prevista la possibilità di presentare, fra gli invitati, alcuni fra i film presentati ai festival precedenti, quasi che Venezia, svantaggiata dall'essere l'ultimo festival dell'anno, potesse poi valersi di questa prerogativa per diventare una specie di « riassunto » delle più importanti manifestazioni cinematografiche internazionali. Come mai Lei non si è valso di tale facoltà, e l'ha invece sostanzialmente trascurata, a vantaggio di film, magari più nuovi, ma certamente di minore significato?*

R.: La ragione è molto semplice: nei principali festival dell'anno sono stati premiati film italiani, tutti già noti da noi.

D.: *Non ritiene che le due mostre retrospettive di quest'anno — il cinema sovietico e Buster Keaton — abbiano contribuito a presentare un eccessivo numero di film in orari sovrapposti, senza dare, almeno per quanto riguarda quindici anni di cinema sovietico, una informazione esauriente? E in particolare come mai non si è dato seguito al primo interessantissimo pro-*

getto di organizzare una retrospettiva del cinema sovietico d'avanguardia, e si è invece accettato di presentare molti film, in sé di notevole importanza, ma appartenenti spesso, oltre che ad autori, a momenti e a indirizzi diversi?

R.: Mi sembra che quest'anno si sia migliorato di molto l'orario delle proiezioni retrospettive, mettendole il pomeriggio, tanto che spesso si è dovuto far uso della sala grande data la maggiore affluenza di pubblico. La replica serale ha poi permesso a quei critici che ne avevano voglia di vedere anche questi film della Mostra. Due retrospettive son sembrate troppe? Innanzitutto osservo che molti conoscevano tanto alcuni film di Keaton quanto altri delle retrospettiva sovietica e avevano, quindi, possibilità di scelta. In secondo luogo bisogna tener presente che ci sono non facili problemi organizzativi. Così, mentre in un primo tempo sembrava assicurata la presenza di Keaton per una grande manifestazione serale, successivamente l'attore ci fece sapere che gli era impossibile venire a Venezia per sopraggiunti impegni. D'altro canto, pur avendo chiesto alla Unione Sovietica determinati film, che interessavano particolarmente in coincidenza col cinema-verità, ci è stato inviato il gruppo che abbiamo presentato in cui mancavano alcuni film e ce n'erano altri che non avevamo chiesto. Non abbiamo potuto fare altro che distribuirli nelle varie giornate di proiezione, col criterio di mettere i film più importanti e meno conosciuti nei programmi pomeridiani. Comunque c'erano alcuni pezzi veramente rari e interessanti. La difficile presentazione, anche per la brevità di tempo, è stata fatta con molta cura e intelligenza da Francesco Savio.

D.: *Quanto influiscono, a Suo parere, sulla Mostra di Venezia gli aspetti pubblicitari, mondani, turistici connessi all'estate del Lido? E in particolare qual è il risultato della Sua esperienza sulla valorizzazione culturale della Mostra anche per mezzo della « qualità » degli ospiti invitati, e della maggiore simpatia manifestata ai « filosofi » piuttosto che ai « divi »? E quale la Sua opinione sulle ricorrenti voci in merito alla eventualità di trasferire la sede della Mostra a Venezia città e di maturare eventualmente il periodo di effettuazione?*

R.: Questa dei « filosofi » è una storia molto divertente. Uno ce n'era contro una cinquantina di divi; eppure è bastato a creare la favola. Si vede che la « povera e nuda filosofia » incute molto rispetto anche ai cinematografari. Venendo alla questione non mi pare, almeno ripeto per quanto mi riguarda, che sulla Mostra ci

siano ora grandi influenze esterne, pubblicitarie mondane turistiche. Del resto non è questa la funzione della Mostra e i dirigenti responsabili di alcuni organismi turistici, pur dando una preziosa collaborazione, se ne rendono ben conto. Per quanto riguarda la valorizzazione culturale della Mostra, credo di non aver fatto che una piccolissima parte di quello che, a mio parere, si può e si deve fare, anche perché — per la brevità del tempo a nostra disposizione — non siamo riusciti a fare intervenire a Venezia molte personalità italiane e straniere in grado di sostenere, appunto, le ragioni culturali dei film e della Mostra. Al trasferimento della Mostra nel centro storico ostano insuperabili difficoltà organizzative; pur con le sue notevoli insufficienze il Palazzo del Cinema al Lido è ancora l'unica sede in grado di ospitare la Mostra. L'unica soluzione possibile è legata alla sistemazione della Biennale; ma, per questo, occorrono notevoli fondi. Sarebbe intanto opportuno che venissero dati quelli necessari per restaurare il cinema e fare alcuni lavori di ampliamento in modo da ottenere una cosa che mi sembra indispensabile: una grande sala di riunione e soggiorno, dove si possano confortevolmente incontrare le persone che frequentano la Mostra.

D.: *C'è chi ha lamentato la scelta dei film per il loro contenuto morale, in certi casi distruttivo, affermando anche che la Mostra ha manifestato una tendenziosità politica. Cosa ne dice?*

R.: Chi ha scritto e detto cose del genere non è un uomo libero, libero almeno dai pregiudizi, dalle avventate e superficiali insinuazioni, e, aggiungerei, dalla faziosità ideologica. La crisi del cinema, e qui ne parlo in senso elevato come crisi artistica che risulta dalle opere più serie, è crisi generale dell'arte e della cultura. Direi che in un certo senso il cinema in quanto riflette questa crisi si pone a un livello più alto della inutile e piacevole gratuità dello spettacolo. Circa l'altra osservazione, se aver basato la scelta dei film esclusivamente sulla loro dignità artistica e i loro valori culturali, senza discriminazioni di contenuti, significa aver fatto della politica, ebbene io credo che questa sia l'unica politica che si deve fare alla Mostra di Venezia: difendere, cioè, la libertà artistica e di pensiero. Su questa politica, penso, si troveranno sempre d'accordo gli uomini di cultura delle più diverse tendenze e ideologie. L'esperienza fatta me lo ha già confermato. Il resto non conta.

Note

In compagnia di Max Linder

Non è eccessivo dire che il pomeriggio passato « en compagnie de Max Linder » all'ultima Mostra veneziana è stato di quella quindicina cinematografica uno dei momenti più godibili e inattesi. Anche inattesi, perché l'omaggio implicito nella restituzione si è trasformato subito per la stragrande maggioranza degli spettatori — critici compresi — in una scoperta assolutamente nuova, riparatrice di molti luoghi comuni accumulati dal tempo e di molti ricordi deformati o abbandonati. Linder apparteneva davvero alla preistoria: tra i suoi film e i cinghiali a molte zampe incisi nelle grotte di Altamira, sembrava non corresse più differenza. Oggi Roma città aperta *o* Les enfants du paradis *appaiono già come retrospettive non provenienti da un corridoio di soli vent'anni, ma come saggi ricuperabili grazie alla macchina a ritroso nel tempo di Wells. Cosa poteva venire di non mitologico da un attore-regista scomparso anni e anni prima del sonoro, quando la Garbo stava appena delineandosi e Chaplin non aveva ancora girato né* Il circo, *né* Le luci della città?

Anche fra i meno immemori la sorpresa non è mancata. Il fatto è che lo spettatore anziano tende a una indulgenza acritica e assolutoria, senza discriminazioni, verso tutti gli eroi cinematografici delle sue prime esperienze. Di un'epoca che non ha divorato solo pochissimi artisti — come Chaplin, Griffith, Stroheim — fa un limbo accogliente nel quale Chaplin alberga, ma alla pari con Douglas Fairbanks, e fra Stroheim e Tom Mix non c'è ragione vi sia più disparità di sorta. Ora, tanta generosità ha avuto di recente alcuni gravi colpi: la televisione, ad esempio, con una serie di digests *dedicati al film muto americano ha testimoniato a chiare note che il vecchio Douglas, idolo dell'avventura, era attore rozzissimo, assai poco affascinante, morso dalla tarantola del pompierismo teatrale. Il secondo giudizio solitamente è crudele, ma senz'appello. Si poteva legittimamente temere che a Max Linder toccasse la medesima condanna.*

Possiamo dire di no. L'antologia curata dalla figlia dello scomparso attore ha offerto tre film correttissimi, prodighi di divertimento, tecnicamente vitali, senza grosse preoccupazioni d'arte ma tuttora funzionanti come spettacolo comico di buon livello: con un protagonista che li riempie instancabilmente

della sua presenza e delle sue trovate ma non cade mai in eccessi di egocentrismo. Al contrario Max Linder (anche nella sua qualità di soggettista e sceneggiatore) dà un forte contributo allo sviluppo della comica con story, cioè organicamente intrecciata, in un'epoca in cui il due-bobine basato sull'inseguimento e sulle torte in faccia era ancora spessissimo il padrone.

È conosciutissima ed è stata naturalmente riesumata per la circostanza la dichiarazione di Chaplin, che riconobbe in Linder il suo unico maestro. Non si tratta di una frase di cortesia e più di un fatto sta a dimostrarlo. Proveniente anch'esso dal teatro e dal varietà, Linder risolse quasi dieci anni prima di Chaplin di rifiutare risolutamente il trucco del clown per apparire sullo schermo con il suo vero volto e con un costume non strampalato né grottesco, consono al personaggio fisso che sarebbe diventato. Come Chaplin intese subito che il proprio rendimento si sarebbe moltiplicato all'atto in cui avesse scritto da sé i propri canovacci e diretto personalmente i film. Ancora come Chaplin cercò di emanciparsi dalla pura comicità di corsa, preferendo la situazione al gag e distinguendo il movimento dall'agitazione, come dice René Jeanne. Più ancora — e qui l'antologia di Venezia è stata davvero illuminante, con esempi straordinari — la foga, la mobilità, la frenesia dei primi comici cinematografici si raddensa in Linder in ammirevoli doti di mimo. Ulteriore motivo, non occorre dirlo, di avvicinamento a Chaplin.

Infine, nella fase di maturazione, Linder girò moltissimi cortometraggi in parte non più reperibili, che recano però nel titolo spunti e indicazioni poi raccolti a varie riprese da Chaplin. Qui ci si aggira tra le ipotesi, mancando le possibilità di verifica: ma se possiamo ritenere casuali le analogie fra Boxeur pour amour (1912) di Linder e The Knockout (1914) o The Champion (1915) di Chaplin, anche perché la farsa boxistica era un passaggio obbligato per tutti gli attori comici di allora, è invece molto probabile che Idylle à la ferme (1912) conduce ad alcune sequenze di Sunnyside (1919) e che la scena iniziale di Le luci della città (1931) si rifaccia per qualche aspetto a Max et l'inauguration de la statue (1913), ecc.

In apparenza — l'apparenza del personaggio — niente di più dissimile di Linder e Chaplin. Il primo è un gaudente senza pensieri, elegante e agghindato, ancora calato nella belle époque, in un universo di carrozze, passeggiate al Bois e piume di struzzo. Charlot è quale la miseria e l'ingiustizia lo vogliono: afferrato e poi rifiutato da cento mestieri, vagabondo d'autostrade, addossato alle pareti di mattone dei suburbi americani. Linder è Parigi quale il mondo la immagina; Chaplin è l'America che Hollywood non ama raccontare, è il rovescio di Douglas, William S. Hart e Valentino. Ma l'abisso tra i due è meno profondo se noi guardiamo ora direttamente negli occhi il Max Linder dell'antologia veneziana: è un uomo non brutto e non insolito, piacente, ma non un vero ricco né un viveur autentico. Vorrebbe esserlo, ma tutto il suo contegno da un film all'altro è quello di un zerbinotto di seconda schiera, di uno snob che difende la propria dignità. Nel mondo che si è scelto Max Linder sta scomodo come Charlot sotto i punti. Per restarvi, deve combattere di continuo una battaglia di cortesie e di vanità, a tratti visibilmente caricaturale. Il vero Linder, sotto, sarebbe più sfrontato e più irruento, un chiassoso provinciale in città. Avete presente qualche sequenza in cui Charlot si trova per caso in società, e gira baciando la mano alle dame e fumando

il sigaro? La condotta di Linder nelle stesse circostanze non è molto diversa: stilizzata, ansiosa e aggressiva a furia di voler celare l'impaccio. Teme per la propria dignità, faticosamente costruita, e la sente ogni momento in pericolo. Le situazioni buffe, goffe, rovinose in cui è travolto fino all'inverosimile ricevono maggiore rilievo dalla sua preoccupata rigidezza, che s'incrina mille volte e non si spezza mai. Certo lo spunto motore di ogni avventura è in Linder il caso, non un preciso gesto sociale come in Chaplin: tuttavia si può pensare che proprio la componente « difesa della dignità » sia quella che meglio accomuna i due artisti. Una dignità umana avvertita come qualcosa di necessario, non rinnegabile: da costruire pezzo per pezzo a dispetto d'ogni scherno di fortuna, per poi restarle ostinatamente fedele.

Questo profilo del personaggio Max Linder chiarirebbe meglio anche l'interesse e l'ammirazione di René Clair, che ha curato la presentazione dell'antologia. Linder non è interamente parte della società che rappresenta e dove gli capitano tanti mirabolanti casi. Egli vorrebbe entrarvi, pertanto la studia con occhio fantasioso. Ne invidia l'ingranaggio mondano, ne emula le regole e in questa emulazione già è visibile una certa forzatura involontariamente satirica, paradossale. Della media Parigi del suo tempo è insieme osservatore, imitatore, giudice inconscio, nostalgico emblema. Non tira mai all'ironia, poiché è tutt'altro che un cinico. Ma l'ironia scaturisce lo stesso dalla molteplicità delle valutazioni, dallo scotto che ogni volta lui Max, vittima della sorte, è costretto a pagare per un ricevimento, per un fidanzamento, per una galanteria. Max è l'uomo che andrebbe compunto dietro un funerale, e si metterebbe a seguirlo di corsa, reggendosi il cilindro, ove il carro accelerasse la velocità come in Entr'acte: *in questo senso è senza dubbio anche un personaggio clairiano. E più ancora lo vedremmo di casa nei* vaudevilles *di Clair come* I due timidi, Il cappello di paglia di Firenze. *Non tanto in qualità di protagonista, quanto nei panni dell'amico di casa, formalista e cicisbeo, tollerato e remissivo, preso nel giro delle coincidenze in nome della* politesse; *d'altronde queste parti e questo teatro Linder aveva sperimentato per anni al Variétés, prima di diventare attore cinematografico, e proprio al fianco di un altro attore allora assai noto, Max Déarly, che a sua volta sarebbe divenuto in seguito un interprete di Clair. Insomma « Max Linder sorride di fronte agli aspetti comici del mondo borghese, ne coglie le situazioni, le accentua nel gesto esteriore: proprio con questo spirito si può dire che René Clair si riallacci a Max Linder », come notava già Luigi Rognoni nel suo libro sul cinema muto. Se si aggiunge l'inestinguibile tenerezza che il regista di* Il milione *nutre sempre per le manifestazioni della vecchia Parigi, per quel tempo e quei personaggi, s'intenderà anche meglio la ragione per cui ha desiderato parlare personalmente nella rievocazione di Linder, riferentesi agli anni in cui lavorava come critico cinematografico presso « Le Théâtre » e il silenzio « era d'oro ».*

Infatti En campagnie de Max Linder *riguarda tre brani dell'ultimo periodo di attività dell'attore. È un film di montaggio che comprende* Seven Years Bad Luck *(Sette anni di guai, 1921),* Be My Wife *(Siate mia moglie, id.) e* The Three Must-Get-Theres *(Vent'anni prima, 1922). Le due prime pellicole sono fuse insieme. Tutt'e tre appartengono al Linder americano del dopoguerra (l'attore aveva già fatto una sosta a Hollywood a guerra ancora in*

corso, nel 1917) e sono da lui sceneggiate e dirette. Manca purtroppo il Linder più antico, francese, del quale tuttavia le cineteche italiane posseggono alcuni film (l'episodio più noto di Seven Years Bad Luck, *quello dello specchio rotto e del servitore che imita nella cornice i gesti di Max che si rade, circolava anni addietro come comica a sé sotto il titolo* Davanti allo specchio*).*

Il vedere Linder negli ambienti tipici del film muto americano, anzi del comico americano, non toglie certamente interesse all'antologia. Costituisce se mai la riprova di uno stile ormai raggiunto e sicuro, e di un personaggio indelebilmente europeo, che sopravvivono anche nella capitale dello slapstick *e di Mack Sennett. Linder è sempre Linder. Hollywood ha recato di suo, come scrive Aldo Buzzi, soltanto « il colore americano: la stazione, il treno, le campagne deserte, le città piene di traffico coi primi grattacieli: e poi il grammofono, il telefono, il campanello elettrico, la presenza insomma di Thomas Alva Edison, la fidanzata bella e convenzionale e l'ottimismo spruzzato su tutto come una vernice, fino al lieto fine (nessuna eco della guerra da poco finita: il tempo è ancora quello felice e superficiale di prima) ».*

Seven Years Bad Luck *e* Be My Wife *(che furono realizzati da Linder uno dopo l'altro a gran velocità: non intercorsero più di dieci mesi tra l'uscita del primo e quella del secondo) sottolineano alcune delle osservazioni che già abbiamo fatto sul personaggio, lo snobismo e la combattiva furberia, l'impettita eleganza e lo zelo del* parvenu. *Linder possiede la* silhouette *del gran signore, ma è ininterrottamente esposto a tutte le imboscate che attendono il povero diavolo. Come damerino è un « fidanzato di cartone » vagamente ridicolo. Come uomo di mondo, ha le reazioni rapide e litigiose di chi proviene da una scorza più dura. Sospettoso sempre, cova lo sguardo di chi ha paura di venire continuamente imbrogliato. Lo vediamo in questo film impiegare il più classico dei trucchi mimici del personaggio diffidente: il ritardo di espressione, o* doubletake *(ripensamento inerte dopo che un fatto curioso si è prodotto, e scatto successivo). È pensabile che l'indicazione sia venuta a Linder, in questo caso, dai comici americani di Sennett, in particolare dallo stupendo James Finlayson. La ricetta sarebbe stata poi popolarizzata da altri caratteristi come Edward Everett Horton ecc. Tutta la sequenza dello specchio rotto d'altronde ha avuto numerose imitazioni così nel cinema come nel teatro di varietà e di rivista.*

Dei tre saggi che formano l'antaologia riteniamo che The Three Must-Get-Theres *sia registicamente il più valido, per l'ottimo impianto spettacolare, e il più interessante in sede di revisione, in quanto sposta l'epoca e i costumi dei film di Linder. Inoltre costituisce un felicissimo esempio di parodia, ispirandosi all'allora recentissimo* The Three Musketeers *(I tre moschettieri, 1921) di Fred Niblo, tratto da Dumas e interpretato da Douglas Fairbanks. La vivida volontà di deformazione è presente già nel titolo, che in Francia viene tradotto con un altro efficace gioco di parole:* L'étroit mousquetaire. *Il* Vent'anni prima *della versione italiana appare assai meno mordente.*

Come caricatura del cinema americano di cappa e spada The Three Must-Get-Theres *resta uno dei modelli più apprezzabili. Al centro sta ancora il Max Linder parigino, molto più D'Artagnan di quanto egli stesso non si creda, generoso, guastafeste, retorico e provinciale; e attorno a lui i personaggi del romanzo famoso, caratterizzati da* gags *puntuali e accanite, senza un at-*

timo d'interruzione (il cardinale Richelieu e il Padre Giuseppe l'« eminenza grigia »). Il soggetto si attiene alla medesima riduzione già operata sul testo dumasiano per il film di Douglas Fairbanks: la metà ottimistica e battagliera del romanzo, quella della corsa dei moschettieri in Inghilterra per ricuperare il pendaglio della regina Anna, fino all'arrivo in extremis di D'Artagnan al ballo delle Tuilleries e al trionfo finale su Richelieu e il suo cattivo consigliere. Tutto è veloce, fresco e immensamente divertente. Non mancano gli scherzi alla Hellzapoppin *(il telefono) e altre strizzatine d'occhio allo spettatore. E pur rimanendo il film nei limiti di un'allegra mattana, in qualche punto l'invenzione satirica schiocca forte e punge l'epica sportiva di Douglas con punte davvero acuminate.*

Dopo questo secondo incontro con Max Linder, il nostro interesse si è indubbiamente accresciuto. Ed è pronosticabile per l'antologia di Venezia anche un positivo esito commerciale. Si tratta di un cinema meno invecchiato del previsto e il comico francese n'esce con molto onore. Come quasi tutti i comici del cinema, Linder ha bisogno d'azione fitta, non può permettersi di riposare sul ripensamento o su qualunque genere d'emozione che non sia dinamica ed esilarante. In sé e per sé non crediamo neppure sia stato un grande attore: il tipo ha divorato il carattere e sotto la cordialità dell'elegante Max possiamo sentire persino una freddezza. La stessa che si può avvertire anche in qualche film di René Clair, per eccesso di gusto, per amore della macchina d'intreccio. Linder comunque ha portato sempre la propria maschera con coerenza e ha compensato con scorrevolezza di invenzioni e disinvoltura di mestiere ciò che nei suoi film non riusciva ad essere compiutamente poetico e umano. La sua è una tipica bravura da cineasta pioniere. In tempi di cinema più burrascoso e problematico, forse il « linderismo » sarebbe uscito psicologicamente più ricco e aperto a nuove possibilità umoristiche, senza rinunciare alle sue prerogative iniziali. Qualcuno ha veduto in Adolphe Menjou l'emulo diretto di Max Linder. Ma oggi, se dei discendenti nel cinema comico dovessero essere individuati, noi abbiamo l'impressione — grazie alla antologia recente — di aver ritrovato oltre Manica qualcosa di Max Linder, e precisamente nell'arcigna rispettabilità, nel formalismo nervoso, nella sorniona e inerme impeccabilità di un attore come Terry-Thomas.

TINO RANIERI

La mostra del libro e del periodico cinematografico

La bella sala Sansovino della biblioteca Marciana è protetta dai rumori, ha la giusta luce che batte discretamente sulle pagine esposte, offre dalle finestre il panorama della Piazzetta. Un luogo ideale per bibliofili e anche per semplici lettori e appassionati. Pure nasce proprio dalla sua ubicazione il primo rilievo che dobbiamo muovere alla ottava Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico, ordinata anche quest'anno in concomitanza con la Mostra del Lido e allestita a cura dell'Ufficio documentazione di quest'ultima. In tempi di mostre, Venezia è una cosa e il Lido un'altra

cosa. Ma il braccio di laguna che divide la città dal Palazzo del Cinema, venti minuti di motonave su per giù, diventa una misura incolmabile per tutti coloro che per lavoro e per passione — ma spesso per le due cose insieme, naturalmente — seguono le proiezioni col proposito di perderne il meno possibile. Film al mattino, al pomeriggio e alla sera; più i programmi speciali e ad invito. Quando s'apre un breve intervallo c'è appena il tempo, quando c'è, d'attraversare la strada e di correre al bagno. Conosciamo diversi amici della Mostra che più d'una volta hanno saltato il pasto perché arrivare agli alberghi e agli imbarcaderi avrebbe sottratto troppe ore ai programmi cinematografici. Venezia, San Marco e la Marciana riposano laggiù a filo d'acqua e appaiono pressoché irraggiungibili. Si rimanda al giorno dopo, alla domenica, all'ultimo giorno di Mostra, all'indomani della chiusura della Mostra. Ma molte volte ci si ritrova in viaggio per la stazione senza aver messo piede in Piazzetta. E ciò non vale soltanto per i giornalisti cinematografici, legati a orari precisi. È probabilissimo che dalla loro schiera venga il maggior numero di visitatori potenziali della rassegna libri e periodici, ma anche tra gli altri interessati il problema permane. Troppi film al Lido per poter studiare altri programmi. Senza dire che a parte la distanza anche gli orari di visita alla Marciana sono di per sé alquanto proibitivi; a metà pomeriggio, dopo le 17, portone chiuso. Veramente troppo presto, considerato che fra agosto e settembre a quell'ora è ancora giorno pieno e la piazza va appena riempiendosi di turisti dopo la canicola. Sull'imbrunire vi sarebbe senza dubbio un riflusso di visitatori, sia pure di semplici curiosi, cui invece l'esposizione è preclusa.

Questi dati esterni rivestono una certa importanza. È inutile predisporre una Mostra del genere, invogliante spesso a una lunga sosta, e poi collocarla dove i cultori di cinema presenti a Venezia non possono giungere che con i minuti contati. L'attuale sede se mai può tornar valida solo in caso di attuazione del progetto Chiarini, ovvero come centro permanente *di documentazione, aperto l'intero anno e allargato a tutto il patrimonio informativo della Mostra del Cinema dalle origini: oltre ai libri e ai periodici, le fotografie, i manifesti, e naturalmente le pellicole acquisite alla Mostra stessa sino dal '32. Ma a manifestazione in atto al Lido, occorre riavvicinare le iniziative collaterali come già era stato fatto in passato quando la rassegna di libri e periodici trovava ospitalità nel Palazzetto Bevilacqua La Masa, a un passo dagli schermi. Ritorni dunque là, o in sede analoga, come potrebbe essere in qualche saletta al primo piano dello stesso Palazzo del Cinema.*

Ci siamo diffusi su queste obiezioni relative all'organizzazione perché nell'ambito della Mostra vera e propria il commento può essere assai più positivo. Ci sembra che i curatori abbiano svolto un buon lavoro, diradando quell'ibridismo di fondo più volte lamentato nelle edizioni precedenti. Scomparsa l'aria di merce appena sdoganata, di approssimativo, di magazzino e di fondaco, come si dice a Venezia. La Mostra è asciutta e ordinata, tutto a portata di mano, tavoli e cartelloni suddivisi per paese e argomento. Senza incidere sulla varietà dell'informazione, ci si è attenuti giustamente a un periodo ben circoscritto e a un titolo preciso: le opere nuove fra l'estate '62 e l'estate '63. Cadono dunque gli appunti di vano enciclopedismo, di affastellamento pubblicitario mossi alla Mostra in passato. È scomparsa tra l'altro la famigerata sezione « fonti letterarie della produzione cinematografica », vera

sagra del romanzo, che infilava di contrabbando nelle vetrine anche « I tre moschettieri » e « Pinocchio ». Di questo ricontrollo testimonia anche il catalogo della Mostra, compilato in due parti fondamentali, Libri e Periodici, entro le quali si segue l'elencazione alfabetica per nazione e per autore. Ciascun volume reca accanto la designazione della propria sezione: estetica e critica, storiografica e documentazione, tecnica, problemi sociali morali giuridici ed economici ecc. In particolare i periodici sono suddivisi in tre categorie: tecnici e professionali, di divulgazione, di cultura e studio. Ci pare una classificazione opportuna e operata caso per caso con oculatezza. Sono eliminate comunque quelle confusioni tra sezione e sezione che più volte contrassegnavano i cataloghi precedenti.

I volumi esposti assommano a 600 circa e provengono da 41 paesi diversi, più l'UNESCO. Per la prima volta è presente la Germania Orientale con una quindicina di libri e alcune riviste. Le rassegne straniere più nutrite sono quelle degli Stati Uniti, dell'URSS, della Germania, della Francia. Quest'ultima specialmente, per la molteplicità degli argomenti e la elegante veste grafica lascia una impressione di vitalità e floridezza. Spiccano tra gli altri i volumi biografici delle edizioni Seghers, cui è andato anche uno dei premi previsti per la Mostra.

Per noi e certamente per gran parte di coloro che seguono l'iniziativa, il problema più importante da risolvere resta sempre uno solo: il sistema di trasformare la Mostra in biblioteca vera e propria, e il visitatore in « lettore ». I libri chiusi o intoccabili lasciano un senso d'incompletezza. Sicuramente è negli scopi utili della Mostra veneziana informare, indicare, invogliare alla conoscenza e all'acquisto. Ma quanto più utile sarebbe offrire la possibilità di un accostamento diretto e tranquillo, la lettura piena di un'opera che interessa, la sicurezza di sapere dove e quando reperire un determinato testo di cinema nella sede italiana a ciò più attrezzata e indicata. E si parla anche di « uscite » di tale materiale da Venezia, con rassegne analoghe organizzate qua e là, con biblioteche mobili, con iniziative da attuare in collaborazione con le Cineteche di Roma e Milano, con il Museo del Cinema di Torino, con i principali centri universitari e così via. Realizzare qualcosa, nel settore, che sia davvero sempre a disposizione. E solo durante la Mostra cinematografica del Lido, a fine estate, ritornare alla condizione di rassegna di novità. Avere insomma una « vetrina » a fianco del Palazzo del Cinema per quindici giorni, ma disporre di un'agile e accessibile biblioteca cinematografica — in contatto con tutti i cultori italiani — per gli altri undici mesi e mezzo dell'anno.

TINO RANIERI

Montréal fra due mondi

Sulla stampa italiana il festival di Montréal non ha avuto nessun risalto: anche in quest'epoca spaziale nove ore di aereo rappresentano, talvolta, un abisso incolmabile che complica il più banale scambio di informazioni. Eppure l'Italia avrebbe molte ragioni per occuparsi di ciò che

succede nel Québec, prima di tutto per non tagliare i ponti con gli innumerevoli connazionali che vivono laggiù. Una comunità eterogenea, che da un lato permette la conservazione di assurdi come un affresco con Mussolini, il re e i gerarchi sull'abside di una chiesa, dall'altro offre non rari esempi di italiani perfettamente integrati nell'attività di un Paese ancora in fase di grande sviluppo. Esiste poi un motivo dialettico che fa del Quebéc un settore particolarmente nevralgico del Nordamerica: il contrasto latente fra inglesi e francesi, che si manifesta sul piano della lingua, della cultura, della programmazione economica e politica. Ultimamente si sono verificati addirittura degli innocui attentati che sarebbe troppo definire terroristici: e pare che alcuni plastiquers, tutti studenti o intellettuali di lingua france, avessero in mente di far saltare il monumento della regina Victoria. È nato, insomma, una sorta di irredentismo del Québec a tinta separatista e filofrancese. Il fenomeno ci interessa, al livello dell'osservazione culturale, perché accentua la disponibilità del Canada come testa di ponte europea nel cuore del continente americano e la vocazione di Montréal a diventare la naturale mediatrice fra due mondi.

Ha scritto Pierre Juneau, presidente del consiglio d'amministrazione del festival cinematografico: « Pour tous qui tentent à l'heure actuelle de faire de Montréal une des villes les plus vivantes d'Amerique et une métropole internationale, le Festival international du film de Montréal constitue une expérience révélatrice et un défi ». Infatti, pur non essendo un luogo di villeggiatura o un centro di produzione cinematografica, Montréal può dar vita a una manifestazione importante perché « est un lieu de ferveur cinématographique remarquable et parce que les pouvoirs et l'opinion publics ont soutenu depuis le début le travail des organisateurs ».

Pierre Juneau, Fernand Cadieux e gli altri ideatori e realizzatori del festival, che ha raggiunto quest'anno la quarta edizione, hanno l'ambizione di farne il trampolino del cinema di qualità in tutta l'America del Nord. New York è una città aspra, frenetica, conosce solo la legge della domanda e dell'offerta: può stritolare un film europeo da oggi a domani senza possibilità di appello. Invece in Canada esiste la base di un linguaggio comune, l'opportunità di un lancio più meditato: e quindi l'occasione di una manovra aggirante, probabilmente utilissima, nei riguardi del mercato e della cultura statunitensi. Infatti il Québec, cinematograficamente parlando, è un Paese all'avanguardia. E anche la formula del festival, così com'è stata sperimentata quest'anno, è assai efficiente: da una parte la presentazione dei migliori film di tutto il mondo reperibili fra quelli inediti nel Canada, dall'altra il concorso riservato alla produzione nazionale.

La giuria, presieduta dal critico e regista inglese Lindsay Anderson, era composta da André Martin (critico francese dei « Cahiers du Cinéma »), Andrew Sarris (newyorkese, critico di « Film Culture »), Réal Benoit (supervisore cinematografico a Radio Canada), Gilles Ste-Marie (che cura a Radio Canada una rubrica molto seguita: « Cinéma, miroir du monde »), Gerald Pratley (commentatore di lingua inglese alla radio di Toronto), Stanley Fox (ex-dirigente del festival di Vancouver) e dal nostro Gian Vittorio Baldi, che in Canada gode di una stima particolare. Anderson, presente al Festival con il suo eccellente This Sporting Life, *ha concluso la manifesta-*

zione con un singolare discorso, dove ha giustamente reso omaggio al pubblico che per dieci giorni, dal 2 all'11 agosto, ha affollato le due e a volte tre proiezioni quotidiane al cinema Loew's, una sala in puro stile liberty che è la più grande di Montréal. Mai ci era capitato di trovare a un festival una così vasta platea di iniziati, simile all'uditorio attento e preparatissimo di un cineclub. E mai prima d'ora ci era capitato di vedere a un festival un'apoteosi allo stesso tempo seria e divertente come l'allocuzione di Anderson, che non ha parlato in linguaggio diplomatico, ma da cineasta e da uomo di spirito, rivolgendosi amichevolmente a dei « confréres ». Nelle due lingue d'obbligo, francese e inglese, Anderson ha detto e ripetuto, con ammirevole lucidità e onestà intellettuale, ciò che pensava del cinema canadese, senza risparmiare le critiche. Ha messo in guardia, per esempio, i giovani registi del Québec da certi pericoli insiti nella loro adesione fin troppo entusiastica al « cinéma verité », li ha consigliati a fare documentari meno prolissi e non ha mancato di lanciare qualche strale contro la critica francese dei « Cahiers », responsabile secondo lui di molte confusioni estetiche e pratiche anche nell'ambito del film canadese. Il discorso di Anderson, nel quale abbiamo ritrovato l'impegno contagioso di quel suo memorabile articolo intitolato « Stand-up! Stand-up! », è stato tanto più simpatico e spregiudicato in quanto il festival, pur senza crismi ufficiali, nasce nell'ambito di un organismo statale, il National Film Board, che a Montréal tutti chiamano più brevemente, e polemicamente, « l'Office » (National du Film).

L'Office, istituito con una legge del 1939 e organizzato da John Grierson, è divenuto popolare in tutto il mondo soprattutto per i disegni animati di Norman McLaren e produce ogni anno circa 250 film di pubblico interesse. È una scuola di cinema vivo che dovrebbe essere presa a modello da tutte le nazioni civili: un'intera generazione di cineasti vi si sta facendo le ossa per future prove che non è difficile prevedere importanti. Bene o male tutto il cinema canadese, anche quello più polemico e indipendente, deriva dall'Office. Come accade con gli organismi statali, il Film Board è attaccato, non sempre a torto, per i limiti che deve porsi, per la sua struttura burocratica. I francesi dicono che l'Office è troppo inglese, troppo lindo: nei suoi corridoi, lucidi e kafkiani come quelli di una clinica, si può mangiare per terra, non ci sono microbi. Un inconveniente più serio è rappresentato dal fatto che i film dell'Office sono tutti in 16 millimetri: la produzione statale non passa al 35 per timore di confondersi con l'industria privata. C'è poi, per la stessa ragione, una sorta di ripugnanza, o quanto meno di diffidenza, nei riguardi del lungometraggio: e questo potrebbe permettere, a lungo andare, il sopravvento delle iniziative esterne, perché una cinematografia nazionale non può affermarsi definitivamente che nel settore del film a soggetto. Altrimenti quello canadese rischierebbe di rimanere un cinema « girato in 16, gonfiato in 35 e poi ridotto nuovamente in 16 », come diceva a Montréal, con molto spirito, il regista polacco Roman Polanski.

In questo momento, comunque, la moda è quella del « cinéma verité », tanto più che uno dei più brillanti registi dell'Office, Michel Brault, è stato operatore di Jean Rouch per Cronique d'un été *e altri film, contribuendo ad affermare i mezzi ormai classici dell'inchiesta cinematografica: macchina leg-*

gerissima e senza cavalletto, ripresa in formato 16 con dilatazione successiva al 35, magnetofono portatile, « micro-cravate ». Tutti i migliori operatori canadesi, da Guy Borremans a Georges Dufaux, sono ormai specializzati in quello che chiamano « travail à la main »: hanno inventato aggeggi d'ogni sorta per garantire la massima stabilità alla macchina tenuta fra le mani e sanno camminare imitando l'andamento del carrello, con risultati a volte assai notevoli. Molto perfezionato è anche il sonoro in presa diretta, ottenuto grazie a microfoni direzionali sensibilissimi: in tale campo l'Office, che ha un settore tecnico di invidiabile efficienza, promette novità sensazionali nei prossimi anni.

È Michel Brault che insieme a Pierre Perrault ha firmato uno dei tre lungometraggi canadesi in concorso a Montréal, Pour la suite du monde *(erroneamente tradotto, anche a Venezia,* Perché il mondo continui*; il vero significato della frase è* Per il mondo che verrà, *infatti uno dei protagonisti del film dice: facciamo queste cose perché i posteri le vedano).*

Non ci soffermeremo sul film, già noto ai « festivaliers » europei, se non per ricordare che si tratta di un'inchiesta folkloristica sull'esistenza degli abitanti dell'Ile-aux-Coudres, nel fiume San Lorenzo. La pesca alla beluga, il « marsouin », è stata abbandonata quarant'anni fa, ma Brault e Perrault hanno convinto gli isolani a riprenderla perché fosse eternata sulla pellicola « pour la suite du monde ». Il film è stato prodotto dall'Office e ne costituisce a tutt'oggi il tentativo più ambizioso. Si potrà obiettare che dietro questa « verità » c'è una concezione paternalistica dell'esistenza, ma non c'è dubbio che il documento è gentile, toccante, tecnicamente esemplare. A Montréal, poi, la proiezione ha avuto un esito trionfale, anche per il piacere del pubblico di riscoprire il dialetto di una provincia che vive piuttosto separata dalle grandi città: il « marsouin » è diventato popolarissimo.

Pour la suite du monde *rappresenta un po' per l'Office quello che* Il tempo si è fermato *rappresentò per la produzione documentaristica di Olmi ai tempi della Edisonvolta: un esperimento nuovo, azzardato e promettente. La rottura, in altre parole, di una consuetudine che rischia di diventare accademia. Allo stile di Olmi rimanda anche il documentario premiato,* Les Bûcherons de la Manouane *di Arthur Lamothe, un emigrato guascone che lavora da qualche anno all'Office e prima ha fatto vari mestieri tra i quali il boscaiolo. Perciò il suo documentario (bianco e nero, 28minuti) racconta senza paraocchi letterari la vita dei lavoratori nel grande nord, stabilisce un rapporto vivo tra l'uomo e la sua fatica, dimostra nel giovane autore una viva capacità di esprimersi con freschezza. In questo breve film ci sembra di rilevare una maggiore consapevolezza sociale che nei consueti prodotti dell'Office: segno che all'interno dell'organizzazione, fra i vari registi, esiste una contrapposizione di stili e di idee. La giuria ha ritenuto di segnalare anche altri documentari degni di nota.* Au plus petits d'entre nous *(bianco e nero, 15 minuti) di Camil Adam è la testimonianza, in prima persona, di un clochard di Montréal: forse lo squallore del tema non avrebbe permesso la realizzazione del film nell'ambito dell'Office (infatti Adam è un cineasta indipendente), ma lo sforzo non esula dal miserabilismo. Gordon Sheppard, un venticinquenne inglese che lavora alla TV, ha fatto con* The most

(bianco e nero, 27 minuti) un ritratto ironico (o un autoritratto per procura) dell'ineffabile Hugh M. Hefner, fondatore e direttore della rivista Playboy*: buon esempio di cinema cronachistico e saggistico, sul modello del giornalismo di costume, assai vicino alla splendida esperienza di due cineasti dell'Office, Wolf Konig e Roman Kroitor, autori del film su Paul Anka intitolato* Lonely Boy. Le chat ici et là (The Cat Here and There) *(7 minuti, colore) del milanese Cioni Carpi, fratello del musicista del Piccolo Teatro, è un promettente disegno animato.*

Ha suscitato molto scalpore a Montréal il fatto che il premio maggiore, quello per il lungometraggio, sia andato a una produzione realizzata al di fuori dell'Office: A tout prende *di Claude Jutra. Fin dal titolo il film ricorda* A bout de souffle: *Jean-Luc Godard è considerato un padreterno dalla gioventù del Québec, perfino un'infamia come* Les carabiniers *(di cui diremo più avanti) è stato accolto con grandi applausi. Con il suo film Jutra è andato incontro a un gusto diffuso, ma anziché a Godard egli ha preferito dedicare* A tout prendre *a McLaren e a Rouch (dei quali è stato collaboratore); se si aggiunge che ha lavorato anche con Jean Cocteau, avremo completato il ritratto di questo trentenne ambizioso e narcisista, interprete e realizzatore di un film che racconta i suoi tristi amori con un'indossatrice mulatta molto nota a Montréal, Johanna, i suoi problemi familiari e e perfino le sue indecisioni in campo sessuale. Jutra ha fatto finora un po' di tutto, l'attore, il pittore, lo scrittore, il montatore. Il film, che si conclude sulla nota cupa di un aborto procurato, è più esibizionistico che coraggioso, una specie di* Otto e mezzo *in senssantaquattresimo e senza un'ombra del genio di Fellini. Tuttavia quest'opera prima ha alcuni motivi di interesse. Bisogna annoverare fra gli aspetti positivi qualche momento di autentica sincerità soprattutto nelle scene d'amore con la mulatta, che ha una personalità molto spiccata e fa pensare alla « strega dal fianco d'ebano » di Baudelaire. C'è poi da constatare il livello tecnico e formale, sempre di prim'ordine. E infine ci sembra che il film sia rivelatore, come una radiografia, dei limiti di una cultura ormai dispersa e frastornata, parigina più che francese, accolta dai giovani del Québec senza discutere, con una sorta di complesso d'inferiorità del quale farebbero bene a liberarsi prima possibile.*

La lotta si è ristretta fra Pour la suite du monde *e* A tout prendre. *Il terzo film in concorso,* The Annanacks *di René Bonnieére, prodotto dalla Crawley Film Limited, era a rigore un mediometraggio (60 minuti, colore) piuttosto che un film a soggetto. È la storia di una famiglia eschimese del George River, presso la baia di Ungava. Realizzato da una società di Ottawa, conferma la supremazia dell'Office e di Montréal in campo cinematografico e presenta accentuati alcuni difetti dei documentari ufficiali. C'è un buon colore, una calda simpatia nel trattare i problemi di queste psicologie semplici; e c'è una parte finale, che mostra il padre e i due figli Annanacks a contatto con la grande città, con ritorni un po' meccanici dal colore al bianco e nero, dalla metropoli moderna alla vita primitiva dei loro paesi. Basta vedere un paio di film dell'Office per rendersi conto che il provinciale in città è un luogo comune del cinema canadese, come la giga campagnola e i grattacieli di Montréal fotografati dal basso.*

La sconfitta del National Film Board nel « palmarés » ha suscitato reazioni contrastanti: ma Michel Brault è stato uno degli operatori del film di Jutra, mentre Jutra ha collaborato al montaggio del film di Brault. La sera della premiazione non finivano più di applaudirsi a vicenda, ecco una cosa che da noi non si vede certo. E non era soltanto « fair play ». Tutti a Montréal vorrebbero lavorare all'Office tranne quelli che già ci lavorano e vorrebbero uscirne: questa è un'altra della battute ricorrenti. Nel moto pendolare tra il Film Board e l'iniziativa privata, con un flusso e riflusso continuo di uomini e di progetti, sta la forza del cinema canadese. A Montréal tutto dicono « il film di Michel », « il film di Claude »: intorno a questi prodotti c'è un'aria familiare, il senso di un lavoro che in qualche modo continua a essere svolto in comune.

Ci sono già altri progetti in moto, c'è da scommettere che il prossimo festival sarà più ricco e affollato di opere canadesi. I premi, che sono in denaro, eccitano l'intraprendenza dei cineasti. Poco prima di lasciare il Québec abbiamo visto, in un montaggio, ancora rozzo, un film notevole realizzato da Pierre Patry, che è stato assistente di Baldi in Italia. Si chiamerà, salvo un felice cambiamento dell'ultima ora, Les Mort-Nés. *Vi accenniamo non solo per indicare la continuità di un filone del cinema canadese, ma perché il film tocca finalmente un problema assai sensibile: quello dell'educazione dei giovani cattolici di lingua francese. Se Patry, nel completare la edizione del suo film, saprà rinunciare a certe ingenuità e soprattutto a un simbolismo troppo insistito, se ne riparlerà ancora con l'attenzione che merita.*

Per l'avvenire del cinema nel Québec bisogna vedere se la ventata, del resto salutare sotto più di un aspetto, del « cinéma-verité » lascerà il posto a un'espressione più calcolata, meditata e critica. I cineasti di Montréal, dentro e fuori l'Office, devono uscire dall'equivoco del documento fine a se stesso, sottratto a un qualsiasi tipo di elaborazione o di interpretazione. È un gran passo esser riusciti a spazzar via gli ingombri del cinema tradizionale, dalle apparecchiature pesanti e costose alle ricette della drammaturgia consueta; ma diremmo che in questo momento i registi canadesi si trovano nelle condizioni perfette, da un punto di vista tecnico e stilistico, per dire una parola nuova. Il guaio è che, per ora non si preoccupano granché della necessità di affrontare la sostanza del discorso futuro.

Certamente il festival avrà offerto ai più attenti l'occasione di uno stimolo e di un confronto con quanto di meglio si sta facendo altrove. Abbiamo tratto quest'impressione discutendo con gli amici canadesi, da Juneau a Cadieux, da Brault a Jutra, da Lamothe all'italiano Massimo Cacòpardo, i vari film del festival, che sono stati occasione di lunghi dibattiti e fervidi scambi di idee.

È chiaro, per esempio, che due opere come Jane *(ritratto critico dell'attrice Jane Fonda) e* The Chair *di Robert Drew, Richard Leacock e Gregory Shukker hanno interessato come proposta per una via statunitense del « cinéma verité », più impegnata dal punto di vista giornalistico e sociologico.* Hallelujah the Hills *di Adolfas Mekas è invece piaciuto per il suo umorismo, come un raro esempio di film comico a basso costo nato da una*

produzione indipendente. Tra i film delle democrazie popolari ha colpito soprattutto Noz w wodzie (*t.l.: Il coltello nell'acqua*) *di Polanski, che qualcuno ha avvicinato al teatro di Ionesco e di Beckett ed è certo la testimonianza di un ingegno inquieto; minore l'interesse per il rumeno* Codine *di Henri Colpi e per* Ivanovo detstvo *(L'infanzia di Ivan) di Andrej Tarkowsky, che non ha convinto; negativa addirittura l'accoglienza a* Deviat dnei odnovo goda (*t. l.: Nove giorni di un anno*) *di Mikhail Romm, presentato per la verità in una versione inglese ingiudicabile. Tra i giapponesi* Kashi to kodomo (*t.l.: La trappola*) *di Hiroshi Teshigara ha beneficiato di un'indulgenza immeritata,* Seppuku (*Harakiri*) *di Masaki Kobayashy ha confermato i suoi solidi valori narrativi* (*era presente, festeggiatissimo, l'intelligente produttore Wakatsuki*)*; ma soprattutto* Samma no aij (*t.l.: Un pomeriggio d'autunno*) *di Yasuijro Ozu, una dimessa cronaca moderna di avvenimenti assai semplici, girata a colori, ha colpito per certi caratteri insoliti nel cinema orientale. Inutile sottolinare l'interesse appassionato per i film di Luis Buñuel* (El angel exterminador *ed* Ensayo de un crimen) *e di Robert Bresson* (La passion de Jeanne d'Arc).

La Francia era presente anche con un aborto della « nouvelle vague », Le signe du lion *di Eric Rohmer, applaudito quasi soltanto per la scene in cui compare Godard nella parte di un maniaco che rimette sempre allo stesso punto il pick-up del giradischi, e con due opere dell'idolatrato Jean-Luc,* Le petit soldat *e* Le carabiniers.

Le petit soldat *(1960) ha avuto penose vicissitudini con la censura gollista, che ne ha impedito la pubblicazione fino al termine della guerra d'Algeria. Ancora una volta la censura ha mostrato di prendere lucciole per lanterne perché il film, così com'è, non può davvero offendere nessuno né provocare reazioni particolari. È la storia di un giovane disertore francese, Michel Subor, che a Ginevra entra nell'OAS per vitalismo; cita Malraux, la guerra di Spagna, la necessità di misurare la propria forza in un'azione concreta, ma non ha il coraggio di concludere, cioè di uccidere. Un po' confusamente finisce fra due fuochi: catturato dagli algerini dell'FLN, è ferocemente torturato in un bagno, con i fiammiferi accesi sotto le palme delle mani, la doccia calda, gli elettrodi. Mentre lo seviziano gli algerini leggono Mao, Lenin e « La question » di Henri Alleg, con un accostamento che per sconcertare riesce quasi blasfemo. La ragazza del protagonista, Anna Karina, viene invece catturata dall'OAS e torturata a morte. La vicenda è volutamente priva di significato, molto più che in un film come* The Manchurian Candidate (*Va e uccidi!*) *di Frankenheimer. Siamo in piena fantapolitica, con l'aggravante che tutto il suo amore per Hitchcock non riesce a fare di Godard nemmeno un pallido imitatore del maestro britannico, sicché la parte avventurosa del film è veramente sciatta, tirata via a spregio dello spettatore. Per nostra consolazione (e come ponte fra l'originale* A bout de souffle *e l'eccellente* Vivre sa vie*) c'è un brano bellissimo, il primo dialogo d'amore fra la petit soldat e la Karina, in una camera dai muri bianchi, mentre lui la fotografa e parla in continuazione per esuberanza di gioventù e per ottenere dal viso di lei espressioni sempre diverse, Qui lo stile di*

Godard è personale, elegante, convinto: l'autobiografismo trasparente dà alla scena il sapore di un colloquio intimo, di una confessione a due voci.

Niente di tutto ciò in Les carabiniers *(1963), dove dei doni di Godard non riusciamo a trovare traccia; e rimane soltanto la petulanza di un artista che segue gli estri personali, nel bene e nel male, e ignora perfino le regole della correttezza grammaticale. Godard, che ha tenuto una conferenza stampa all'Ufficio turistico francese presentato come una gloria nazionale, ha la sfrontatezza dei timidi; di* Les carabiniers *il pubblico del Loew's ha appreso direttamente dall'autore che « si tratta di una favola, come quelle di La Fontaine, interpretata da animali ». Ma non si maschera un brutto film con una bella battuta.* Les carabiniers *rappresentano un vertiginoso passo indietro di Godard. Tratto da una commedia di Beniamino Joppolo (sui demeriti della quale sarebbe ingeneroso insistere anche perché l'autore è scomparso recentemente), il film si riconduce malamente al tema trattato da Brecht in « Un uomo e un uomo », cioè la trasformazione a vista di un povero diavolo qualsiasi in un assassino attraverso la vestizione di una divisa. Godard tratta l'intera faccenda con la massima superficialità e un noncuranza stilistica che si potrebbe chiamare addirittura sciatteria. Nel film vi sono azioni ripetute nel montaggio, pecette nere per rappezzare i raccordi impossibili, ricorsi continui al repertorio e alle didascalie. L'ultimo Godard fa pensare a certo Rossellini della decadenza per quel tanto di disfatto, di inespresso, di annoiato, di supponente che hanno i suoi film. È chiaro, in un film come* Les carabiniers, *che il regista ha evitato attentamente tutte le fatiche del cinema, girando in fretta e senza idee precise, improvvisando sul set le scene più incongrue. Si salvano, forse, il personaggio del ragazzotto amico del protagonista, trattato con un umorismo da film muto, e le scene delle fucilazioni, che pur girate con un disinteresse provocatorio hanno una vaga efficacia. Per tutto il film, tuttavia, ci sono lungaggini, cose inutili, zeppe per fare metraggio. Godard ha dichiarato, comunque, che non si interessa di politica, che i suoi film non sono né di destra né di sinistra perché egli stesso non ha deciso da quale parte sta e ha le idee molto confuse. Farebbe bene a fermarsi per un po' e a raccogliere queste idee sparse, prima di sprecare il suo indubbio talento in film che testimoniano soltanto la sua scarsa voglia di lavorare.*

Anche i « fans » montrealesi di Jean-Luc hanno dovuto ammettere, con le più forti acclamazioni che si siano sentite nel corso del festival, che i carabinieri di Salvatore Giuliano *sono un'altra cosa e che il film di Francesco Rosi indica una strada maestra per il cinema dell'avvenire.* Il gattopardo, *doppiato in inglese, tagliato e con una brutta stampa del colore, ha suscitato alcune perplessità; ma* L'eclisse *e* Banditi a Orgosolo *sono piaciuti senza riserve; e se si aggiunge che nello stesso periodo si proiettavano a Montréal in prima visione* 8 ½ *e* Il posto, *il trionfo del cinema italiano è stato ancora una volta completo. Nessun'altra cinematografia può oggi vantare, sul piano internazionale, una così molteplice e gagliarda varietà d'espressioni; e anche i canadesi l'hanno riconosciuto senza discutere, anzi attendono con ansia che l'Unitalia organizzi a Montréal una settimana del film italiano più volte procrastinata.*

L'unico film nuovo anche per noi era Luciano *di Gian Vittorio Baldi, che ha il torto di venire dopo* Accattone *e la grande stagione pasoliniana. D'accordo che Baldi, con il precedente documentario dedicato allo stesso personaggio, può vantare una priorità nell'esplorazione cinematografica delle borgate romane e di una psicologia sottoproletaria. Ma il film è un'espressione legata a dei tempi precisi, non può chiedere di venir giudicato fuori da un contesto vivo. Ed è un peccato perché* Luciano *come anatomia di un giovane teppista è attendibile e violento soprattutto nelle scene fra il protagonista e la madre, finita ad abitare con un « pappa »: un rapporto doloroso individuato con grande sensibilità. Girato in ventiquattro giorni, ottimamente fotografato da Ennio Guarnieri con abbondanza di « travail à la main » per consolazione dei canadesi, è un film che non ha nessuna delle approssimazioni abituali nelle produzioni a basso costo. Attesta anzi nel suo autore un senso rigoroso della forma, una conoscenza assai approfondita del linguaggio. La riserva che possiamo fare, a parte l'ipoteca pasoliniana, è sull'episodio che introduce nel film l'unico attore professionista, Paolo Carlini: un intermezzo dissonante e approssimativo com'è quasi sempre la rappresentazione cinematografica della « débauche ». Però Baldi ha un talento non comune e potrà darci in futuro piacevoli sorprese.*

TULLIO KEZICH

Film usciti a Roma dal 1° al 31-VII-1963

a cura di ROBERTO CHITI

Accadde sotto il letto - v. *Geliebte Hochstaplerin.*
Adorabili e bugiarde - v. *Assassinio col botto* (riedizione).
Aggressione, L' - v. *La patota.*
Alessandro il Grande - v. *Alexander the Great* (riedizione).
Amore di una geisha, L' - v. *Tokyo after Dark.*
Ananima peccato - v. *Angel Baby.*
Appuntamento con la vita - v. *La récréation.*
Armi contro la legge - v. *Armas contra la ley.*
Assassinio col botto; già: Adorabili e bugiarde (riedizione).
Avamposti della gloria, Gli - v. *Quick and the Dead.*
Avventure di Pippo Trippa, Nicola Gorgonzola & C., Le.
Bucanieri, I - v. *The Buccaneer* (riedizione).
Calata dei Mongoli, La - v. *The Golden Horde* (riedizione).
Capitan Cina - v. *Captain China* (riedizione).
Dan il terribile - v. *Horizons West* (riedizione).
Duca nero, Il.
Due monelli, I - v. *Los dos golfillos.*
Figlia di Zorro, La - v. *Bandit Queen* (riedizione).
Filo del rasoio, Il - v. *The Razor's Edge* (riedizione).
Frontiere dell'odio, Le - v. *Copper Canyon* (riedizione).
Gangsters non muoiono nel loro letto, I - v. *Hakuchu no buraikan.*
Gigò - v. *Gigot.*
Gorilla ha morso l'arcivescovo, Il - v. *Le Gorille a mordu l'archevêque.*
Grande rivolta, La - *Juana Gallo.*
Grande ruota, La - v. *Das Riesenrad.*
Grisbi da un miliardo - v. *La loi des hommes.*
Guerriglia nella giungla - v. *Operation Dames.*
Inferno di Yuma, L' - v. *Devil's Canyon* (riedizione).
Isola della violenza, L' - v. *Hero's Island.*
Lisbon - v. *Lisbon* (riedizione).
Lunga valle verde, La - v. *Daniel Boone, Trail Blazer* (riedizione).
Maciste contro i cacciatori di teste.
Magnifica ossessione - v. *The Magnificent Obsession* (riedizione).
Mano sul fucile, La.
Mare caldo - v. *Run Silent, Run* (riedizione).
Maschere e pugnali - v. *Cloak and Dagger* (riedizione).
Morirai a mezzanotte - v. *Desperate.*
Oro per i Cesari.
Pancho Villa - v. *Así era Panchi Villa.*
Peccato, Il - v. *Noche de verano.*
Piaceri della città, I - v. *Le Tracassin ou Les plaisirs de la ville.*
Pirati del cielo, I - v. *Abschied von den Wolken.*
Pistoleros! - v. *Johnny Ringo - The Younger Brothers - Sam Bass.*
Pizzico di follia, Un - v. *Knock on Wood* (riedizione).
Prigioniero della miniera, Il - v. *The Garden of Evil* (riedizione).
Prima linea - v. *Attack!* (riedizione).
Quattro alla morgue - v. *Four for the Morgue.*
Quella sera sulla spiaggia - v. *Un soir sur la plage.*
Racconti d'estate (riedizione).
Ragazza che sapevo troppo, La.
Ranch della violenza, Il - v. *The Rugged Land.*

Rapimento a Parigi - v. *Chaque minute compte.*
Sangaree - v. *Sangaree* (riedizione).
Sogno del coyote, Il.
Segno di Zorro, Il
Senza paura, I - v. *Operation Bottlenek.*
Sepolcro d'acqua, Il - v. *Maléfices.*
Sfida del Samurai, La - v. *Yojimbo.*
Silenzo ... si spara! - v. *Ça va barder!* (riedizione).
Strano tipo, Uno.
Taxi da battaglia - v. *Battle Taxi* (riedizione).
Tigre dei sette mari, La.
Tra due donne - v. *Recours en grâce.*
Trapezio - v. *Trapeze* (riedizione).
Trono per Cristina, Un - *Un trono para Cristy / Ein Thron für Christine.*
Ucciderò alle sette - v. *The Couch.*
Ultima cavalcata, L' - v. *The Ride Back* (riedizione).
Ultima conquista, L' - v. *The Angel and the Badman* (riedizione).
Ultimatum alla vita.
Uomo da bruciare, Un.
Ursus gladiatore ribelle.
Valanga di tanks - v. *Tank Battalion.*
Vincitori alla sbarra - v. *Le temps du Ghetto.*
Winchester '73 - v. *Winchester '73* (riedizione).
Winchester '73: Le fuorilegge del West - v. *Cattle Kate - Black Jack Ketchum - Belle Starr.*
Zorro - v. *Zorro's Fighting Legion* (riedizione).

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono state redatte da Leonardo Autera.

ABSCHIED VON DEN WOLKEN (I pirati del cielo) — **r.:** Gottfried Reinhardt - **s.:** Ladislas Fodor - **sc.:** Georg Hurdalek - **f.:** Klaus von Rautenfeld - **m.:** Werner Eisbrenner - **scg.:** Paul Markwitz, Heinrich Weidemann - **mo.:** Kurt Zeunert - **int.:** O. W. Fischer (Peter Van Houten), Sonja Ziemann (Carla), Peter Van Eyck (Pinky Roberts), Horst Frank (Richard Marshall), Linda Christian (Contessa Comar), Françoise Leclerc (Stella Valencias), Christian Wolff (Mischa Gomperz), Paul Dahlke, Chariklia Baxevanos, Cora Roberts, Olga Pluss, Leon Askin, Paul Esser, Günther Pfitzmann, Martin Berliner, Friedrich Schoenfelder, Erica Beer - **p.:** C.C.C. - Film Arthur Brauner - **o.:** Germania Occidentale, 1959 - **d.:** regionale.

ANGEL BABY (Anonima peccato) — **r.:** Paul Wendkos - **sc.:** Orin Borsten, Paul Mason, Samuel Roeca - **scg.:** Val Tamelin e George Troast - **mo.:** Betty J. Lane - **altri int.:** Burt Reynolds (Hoke Adams), Roger Clark (Sam Wilcox), Salomé Jens (Angel Baby), Dudley Remus (Otis Finch), Victoria Adams (Ma Brooks), Harry Swoger (Big Cripple), Barbara Biggart (ragazza della fattoria), Davy Biladeau (il bambino) - **p.:** Thomas F. Woods e Francis Schwartz per l'Allied Artists Pictures Corporation - **d.:** Globe.

Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 51 e altri dati a pag. 56 del n. 9, settembre 1961 (Informativa di Venezia 1961).

ARMAS CONTRA LA LEY (Armi contro la legge) — **r.:** Ricardo Blasco - **s.:** Daniel Rivera - **sc.:** Valdivieso, Gimeno, R. Blasco, Daniel Riviera, Alberto Vecchietti - **f.** (Vistavision): Mario Pacheco, Roberto Reale - **scg.:** Eduardo Torre de la Fuente - **mo.:** Cesarina Casini - **int.:** Renato Baldini, Moira Orfei, Silvia Morgan, Alfredo Mayo, Vera Gambacciani, Manolo Zarzo, Elena Maria Tejeiro, Antonio Garisa, Antonio Azoles, José Pellicena, Mara Berni, Maria Luisa Merlo, Ri-

cardo Valle, Fernando C. Montes, Juan Cortes, Antonio G. Escribano, Rafael Cores, Santiago Rivero - **p.:** Hispamer Films / A.R.T.E.C. - Italia Produzione Film - **o.:** Spagna-Italia, 1961 - **d.:** Columbia-Ceiad.

ASÍ ERA PANCHO VILLA (Pancho Villa) — **r.:** Ismael Rodriguez - **s.** e **sc.:** I. Rodriguez - **f.** (Eastmancolor): Rosalio Solano - **int.:** Pedro Armendariz, Elsa Aguirre, Carlos Lopez Moctezuma, Humberto Almazan - **p.:** I. Rodriguez per la Peliculas Mejicana - **o.:** Messico, 1961 - **d.:** regionale.

AVVENTURE DI PIPPO TRIPPA, NICOLA GORGONZOLA & C., Le — Programma composto da 14 brevi film di disegni animati in Technicolor (l'ultimo in Cinemascope) - **s.** e **sc.:** Tom Morrison, John Foster - **m.:** Philip A. Scheib - 1) **Vendetta felina** (**r.:** Mannie Davis); 2) **Non c'è pace per Pippo** (1955 - **r.:** Connie Rasinski); 3) **E' scritto nelle stelle** (**r.:** C. Rasinski); 4) **Il primo pesce volante** (**r.:** C. Rasinski); 5) **Attenti al cane!** (**r.:** C. Rasinski); 6) **La guerra degli spaghetti** (**r.:** C. Rasinski); 7) **L'uovo orfano** (1953 - **r.:** Eddie Donnelly); 8) **La febbre dell'oca** (1954 - **r.:** C. Rasinski); 9) **Lo sbarco dei pellegrini**; 10) **Paese che Hawai, pirati che trovi** (**r.:** M. Davis); 11) **Telefollie** (**r.:** M. Davis); 12) **Gli allegri ciabattini** (1932 - **r.:** E. Donnelly); 13) **Vecchia casa svizzera** (1954 - **r.:** E. Donnelly); 14) **Io amo tu ami** (1956 - **r.:** C. Rasinski) - **p.:** Paul Terry per la 20th Century Fox (serie Terrytoons) - **o.:** U.S.A. - **d.:** Dear (esclusività Fox).

CATTLE KATE - BLACK JACK KETCHUM - BELLE STARR (Winchester '73: Le fuorilegge del West) — Serie di tre telefilm - **r.:** William Witney - **s.** e **sc.:** Milton M. Raison, Maurice Tombragel - **f.:** Ellis «Bud» Thackery - **m.:** I. A. Vuk - **scg.:** Frank Arrigo - **mo.:** Cliff Bell - **int.:** Jim Davis, Mary Castle, Jean Parker, James Seay, Francis McDonald, Tom Monroe, Herbert Heyes, Gil Harman, Don Haggerty, James Anderson, Denver Pyle, Earle Hodgins, Dennis Moore - **p.:** Herbert Yates, Edward J. White per la Republic - **o.:** U.S.A. - **d.:** Globe.

CHAQUE MINUTE COMPTE (Rapimento a Parigi) — **r.:** Robert Bibal - **s.:** Pierre Moncais - **sc.:** Robert Bettoni - **f.:** Jacques Klein - **m.:** Camille Sauvage - **scg.:** Robert Dumesnil - **mo.:** Jeannette Berton - **int.:** Raymond Souplex (commissario Muller), Dominique Wilms, Jean Lara, Véra Valmont, Georges Rollin, Christine Mars, Denise Carvenne, Jean Berger, Robert Berri, Philippe Leroy, Bernard Charlan - **p.:** Les Films de Clairbois - Les Films du Dragon - **o.:** Francia, 1959 - **d.:** Metropolis.

COUCH, The (Ucciderò alle sette) — **r.:** Owen Crump - **s.:** Blake Edwards e O. Crump - **sc.:** Robert Bloch - **f.:** Harold Stine - **m.:** Frank Perkins - **scg.:** Jack Poplin - **mo.:** Leo H. Shreve - **int.:** Grant Williams (Charles Campbell), Shirley Knight (Terry), Onslow Stevens (dott. Janz), William Leslie (Lindsay), Anne Helm (Jean), Simon Scott (ten. Kritzman), Michael Bachus (serg. Bonner), John Alvin (Sloan), Harry Holcombe (D. A.), Hope Summers (signora Quimby) - **p.:** Owen Crump per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1961 - **d.:** Warner Bros.

DESPERATE (Morirai a mezzanotte) — **r.:** Anthony Mann - **s.:** A. Mann e Dorothy Atlas - **sc.:** Harry Essex - **f.:** George E. Diskant - **m.:** Paul Sawtell - **int.:** Steve Brodie, Audrey Long, Raymond Burr, Douglas Dowley - **p.:** Michel Kraike per la R.K.O. - **o.:** U.S.A., 1947 - **d.:** regionale.

Si tratta di un vecchio film di Anthony Mann, realizzato alcuni anni prima che il regista si imponesse all'attenzione con un gruppetto di buoni «western» e con il corposo e sincero Men in War *(Uomini in guerra, 1957). Niente di speciale questo* Desperate, *comunque menzionabile in quanto confezionato alla vecchia maniera dei racconti gangsteristici che non badava alle assurdità dell'intreccio pur di sovraccaricarlo di tensione e di colpi di scena. Non soltanto per certi motivi della trama (un povero meccanico innocente è ricattato e costretto a nascondersi da una banda di gangsters), e segnatamente*

per quello incalzante della fuga, il film ci ha ricordato il Lang di You Only Live Once (*Sono innocente, 1937*). *Ma tale maniera, di cui ormai si è perduta la traccia, non appare più gradita nemmeno dal pubblico, al quale è stata proposta questa riesumazione soltanto per la presenza, fra gli interpreti, di Raymond Burr, il popolare Parry Mason della TV, qui in un curioso ruolo di « cattivo ».* (L.A.)

DOS GOLFILLOS, Los (I due monelli) — **r.** : Antonio del Amo - **s.** : Emilio Canda - **sc.** : Ruiz, E. Canda, Iglesias - **f.** : Juan Mariné - **m.** : Manuel Parada - **mo.** : Petra de Nieva - **int.** : Joselito, Maria Piazzai, Luz Marquez, Antonio Prieto, José Marco, Ismael Elma - **p.** : Cesare Gonzales per la Suevia Films - **o.** : Spagna, 1960-61 - **d.** : M.G.M.

DUCA NERO, Il — **r.** : Pino Mercanti - **s.** : Mario Amendola, Tullio Bruschi, Max di Thiene - **sc.** : Mario Amendola - **f.** (Eastmancolor) : Antonio Macasoli - **m.** : Giorgio Fabor - **scg.** : Alfredo Montori - **c.** : Maria Luisa Panaro - **mo.** : Jolanda Benvenuti - **int.** : Cameron Mitchell (Cesare Borgia), Conrado Sanmartin, Grazia Maria Spina, Franco Fantasia, Gloria Milland, Dina De Santis, Robert Dean, Gloria Osuna, Nino Persello, Alberto Cevenini, Antonio Casagrande, Gianni Solaro, Giovanni Vari, Lyssa, Silvio Bagolini, Claudio Dani, Lilly Darelli, Piero Gerlini, Raphael Cores, Gilberto Mazzi, Renato Navarrini, Walter Pinelli, Gino Maculani, Wladimiro Picciafuochi - **p.** : Tullio Bruschi per la Rodes Cinematografica / Hispamer Films - **o.** : Italia-Spagna, 1962 - **d.** : Atlantis Film.

FOUR FOR THE MORGUE (Quattro alla morgue) — **r.** : John Sledge - **s.** e **sc.** : Frank Phares - **f.** : Willis Winford - **m.** : Al. Casanda - **mo.** : Edward Dutrel, Mel Wright - **int.** : Stacy Harris (ten. Vic Beaujac), Louis Sirgo (serg. John Conroy), Ed Pyle, Leo Bruno, Val Winter, Bill White, Pearl Nichols, Eugene Sonfield, Ginny Hostetler, Jessie Davis, Nicholas Chetta, Frances Forrest, Wilson Bourg, Clint Bolton, Roy Longmire, C. Warren Kennedy - **p.** : Brandon Chase e Anthony Naylor per la MPA Feature Films - **o.** : U.S.A., 1962-63 - **d.** : Globe.

GELIEBTE HOCHSTAPLERIN (Accadde sotto il letto) — **r.** : Akos von Rathony - **s.** : dalla commedia di Jacques Deval - **sc.** : Gregor von Rezzori - **f.** : Günther Anders - **m.** : Siegfried Franz - **scg.** : Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker - **mo.** : Cas van den Berg - **int.** : Nadja Tiller, Walter Giller, Elke Sommer, Loni Heuser, Dietmar Schönherr, Ljuba Welitsch, Rainer Penkert, Frank Freytag, Stanislav Ledinek, Manfred Steffen, Kurt Zips, Joachin Wolff, Edith Hancke, Hans Richter, Kurt A. Jung, Gert Segatz - **p.** : Real - **o.** : Germania Occid., 1960 - **d.** : regionale.

GIGOT (Gigò) — **r.** : Gene Kelly - **s.** : Jackie Gleason - **sc.** : John Patrick - **f.** (De Luxe Color) : Jean Bourgoin - **m.** : Jackie Gleason - **arrang. m.** : Michel Magne - **scg.** : Auguste Capelier con la consulenza di Alexander Trauner - **mo.** : Roger Dwyre - **int.** : Jackie Gleason (Gigò), Katherine Kath (Colette), Gabrielle Dorziat (madame Brigitte), Jean Lefèbvre (Gaston), Jacques Marin (Jean), Albert Rémy (Alphonse), Yvonne Constant (Lucille Duval), Germaine Delbat (madame Greuze), Albert Dinan (proprietario del bistrò), Diane Gardner (Nicole), Frank Villard (Pierre), Camille Guérini (prete), René Havard (Albert), Louis Falavigna (signor Duval), Jean Michaud (gendarme), Richard Francoeur (il fornaio), Paula Dehelly (moglie del fornaio), Jacques Ary (Blade) - **p.** : Kenneth Hyman per la Seven Arts Production - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : Dear.

GORILLE A MORDU L'ARCHEVÊQUE, Le (Il Gorilla ha morso l'arcivescovo) — **r.** : Maurice Labro - **s.** : dal romanzo di Antoine Dominique - **sc.** : A. Dominique, Antoine Flachot, Jacques Pierre, M. Labro - **f.** : Robert Le Febvre - **m.** : Michel Magne - **mo.** : Germaine Artus - **int.** : Roger Hanin (Il Gorilla), Jean Le Poulain (Lehurit), Pierre Dac (Il Vecchio), José Squinquel (Ràpus), James Campbell (Ouemélé), Roger Dumas (Louis), Huguette Hue (Jocelyne), Fernand Fabre (segretario gener. de La Communauté Française des Etats Africains), Bob Morel, Robert Puig, Lucien Hubert, Claude Castaing, Jean Marie Rivière, Marcel Cumi-

natto, Jack Jourdain, Nicolas Prieuré, Nordine Abdelouabab, Hentz, Pecheur, Alary, Samba, Armande Navarre - **p.** : Christine Gouze Renal per la Progefi - **o.** : Francia, 1962 - **d.** : Columbia-Ceiad.

HAKUCHU NO BURAIKAN (I gangsters non muoiono nel loro letto) — **r.** : Kinji Fukasaku - **s.** e **sc.** : Kan Sachi - **f.** (Toeiscope) : Ichiro Hoshijima - **int.** : Tetsuo Tanba, Naoko Kubo, Harumi Sone, Hitomi Nakahara, Isaac Saxon, Dany Hu ma, Sid Taylor, Lavine Shelton - **p.** : Toei Motion Picture - **o.** : Giappone, 1961-62 - **d.** : Euro.

HERO'S ISLAND (L'isola della violenza) — **r.**, **s.** e **sc.** : Leslie Stevens - **f.** (Technicolor) : Ted McCord - **m.** : Dominic Frontière - **c.** : Reeder Boss, Marjorie Wahl - **mo.** : Richard Brockway - **int.** : James Mason (Jacob Webber), Kate Manx (Devon Mainwaring), Neville Brand (Kingstree), Rip Torn (Nicholas), Warren Oates (Wayte), Brendan Dillon (Thomas Mainwaring), Robert Sampson (Enoch), Dean Stanton (Dixey), Morgan Mason (Cullen), Darby Hinton (Jafar), Robert Johnson (Pound), Bill Hart (Meggett), John Hudkins (Bullock) - **p.** : Leslie Stevens e Elaine Michea per la Daystar-Portland Production - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : Dear Film.

JOHNNY RINGO - THE YOUNGER BROTHERS - SAM BASS (Pistoleros !) — Serie di tre telefilm - **r.** : William Witney - **s.** e **sc.** : Milton M. Raison, Maurice Tombragel - **f.** : Ellis « Bud » Thackery - **scg.** : Frank Arrigo - **mo.** : Cliff Bell - **int.** : Jim Davis, Mary Castle, George Wallace, Gregory Walcott, Louise Beavers, Donald Curtis, Lee Roberts, Emlen Davies, Don Haggerty, James Anderson, Denver Pyle, Earle Hodgins, Dennis Moore - **p.** : Herbert Yates, Edward J. White per la Republic - **o.** : U.S.A. - **d.** : Globe.

JUANA GALLO (La grande rivolta) — **r.** : Miguel Zacarias - **s.** e **sc.** : Miguel Zacarias - **f.** (Eastmancolor) : Gabriel Figueroa - **m.** : Manuel Esperon - **scg.** : Manuel Guevara, Manuel Fontanas - **c.** : Beatriz Sanchez Tello e Bertha Mendoza Lopez - **mo.** : José W. Bustos - **int.** : Maria Felix (Juana Gallo), Jorge Mistral, Louis Aguilar, Christiane Martel, Ignazio Lopez Tarso, René Cardona, Rita Macedo, Marina Chamico, Nor Muryama, Antony Brillas, J. Alfredo Jimenez, Armando Sainz, Antony Raxel, Gomez Blin, Alberto Marco, Chel Lopez, Ernesto Juarez - **p.** : Mario A. Zacarias per la Zacarias Producciones - **o.** : Messico, 1960 - **d.** : regionale.

Vedere giudizio di Franco Calderoni a pag. 130 del n. 7-8, luglio-agosto 1961 (Festival di Mosca 1961).

LOI DES HOMMES, La (Grisbi da un miliardo) — **r.** : Charles Gérard - **s.** : C. Gérard - **sc.** : Pascal Jardin, C. Gérard - **f.** : Claude Robin - **m.** : André Hossein - **scg.** : R. Tournon e Jacques Mawart - **mo.** : A. Louis - **int.** : Micheline Presle (Sophie Olivier), Philippe Leroy (ispettore Dandieu), Arletty (la contessa), Jacques Monod (il cugino tedesco), José Luis de Vilallonga (il sacerdote), Pierre Mondy, Marcel Dalio, Gérard Buhr, Robert Dalban, Mathilde Casadesus, Berthe Granval, Yves Barsacq, Papouf - **p.** : M. e F. Sweerts per la Filmatec - **o.** : Francia, 1961-62 - **d.** : regionale.

MACISTE CONTRO I CACCIATORI DI TESTE — **r.**, **s.** e **sc.** : Guido Malatesta - **r. II unità** : Franco Baldanello - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Domenico Scala - **m.** : Gian Stellari e Guido Robuschi - **scg.** : Giuseppe Ranieri - **c.** : Nadia Vitali - **mo.** : Enzo Alfonsi - **int.** : Kirk Morris (Maciste), Laura Brown, Demeter Bitenc, Frank Leroy, Ines Holder, Corinne Capri, Letizia Stephan, Luigi Esposito, Alfredo Zammi, Alessio Pregarc, Giovanni Pazzafini - **p.** : Giorgio Marzelli per la R.C.M. Produzione Cinematografica - **o.** : Italia, 1962 - **d.** : regionale.

MALÉFICES (Il sepolcro d'acqua) — **r.** : Henri Decoin - **s.** : da un romanzo di Pierre Boileau e Thomas Narcejac - **sc.** : Henri Decoin, Claude Accursi, Albert Husson - **f.** (Dyaliscope) : Marcel Grignon - **m.** : Pierre Henry - **scg.** : Pierre Louis

Boutie - **mo. :** Robert e Monique Isnardon - **int. :** Juliette Gréco (Myriam), Jean Marc Bory (François Rauchello), Liselotte Pulver (Catherine Rauchello), Mathé Mansoura (Ronga), Jacques Dacqmine (dott. Vial), Georges Chamarat (dott. Malet), Marcel Perez (Chauvin), Jeanne Perez, Robert Dalban - **p. :** S.N.E. Gaumont - Marianne Productions - **o. :** Francia, 1961 - **d. :** Paramount.

MANO SUL FUCILE, La — **r. :** Luigi Turolla - **s. :** Giancarlo Fusco, L. Turolla - **sc. :** L. Turolla, Mario Bernocchi, Pini Vassallo - **f. :** Carlo Bellero - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** Ettore Lombardi - **mo. :** L. Turolla - **voce comm. :** Nando Gazzolo - **int. :** Enrico Ardizzone, Angelo Bersani, Roberto Ercolini, Piera Fogliani, Giorgio Fortunato, Giancarlo Garbelli, Alberto Germiniani, Ivan Kjorogliani, Cesare Lampa, Ettore Lombardi, Giovanni Massa, Paolo Pedone, Gino Seretti, Corrado Zucca, Giorgio Bontempelli, Alberto Carrera, Adriano Ferrari, Roberto Marelli, Alberto Moro, Sergio Noli, Giuseppe Panara, Isarco Ravaioli, Umberto Rocco, Adriano Sommacal, Luigi Trani - **p. :** L. Turolla per la IRIDE Cinematografica, Milano - **o. :** Italia, 1962 - **d. :** Cineriz.

Vedere giudizio di Claudio Bertieri a pag. 52 del n. 11, novembre 1962 (Festival di Trento 1962).

NOCHE DE VERANO (Il peccato) — **r. :** Jorge Grau - **f. :** Aurelio G. Larraya, Marcello Gatti - **scg. :** Vittorio Rossi - **c. :** Miguel Narros - **mo. :** Emilio Rodriguez - **altri int. :** Rosalba Neri (Rosa), Tanya Lopert (Silvia), Margarita Lozano (Luisa), Miguel Narros (Jorge), Gemma Arquer (Gabriela), Roberto Martin (Fernando), Angel Lombarte (Emilio), Joaquin Ferrer (Planas), Francisca Ferrandiz (madre d'Alicia), Pedro Gil (padre di Alicia), Rosa Mateu (madre di Rosa), Florencio Calpe (Pablo), Rogelio Galistéo (Jacinto), Manuel Saltor (aiutante di Jacinto) - **p. :** José Maria Villota e Michele Scaglione per la Procusa / Domiziana Intern. Cinemat. - David Film - **d. :** regionale.

Vedere giudizio di Morando Morandini a pag. 28 e altri dati a pag. 31 del n. 4, aprile 1963 (Festival di Mar del Plata 1963).

OPERATION BOTTLENEK (I senza paura) — **r. :** Edward L. Cahn - **s.** e **sc. :** Orville H. Hampton - **f. :** Floyd Crosby - **m. :** Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg. :** Serge Krizman - **mo. :** Irving Berlin - **int. :** Ron Foster (ten. Voss), Miiko Taka (Ari), Norman Alden (caporale Merc), John Clarke (serg. Marty), Ben Wright (Manders), Dale Ishimoto (Matsu), Jane Chang (Atsi), Leemoi Chu, Tiko Ling, June Kawai, Jin Jin Mai, Ben Bennett, Marc Eden, George Yoshiniga, Ken Wales, John Durren - **p. :** Robert E. Kent per Zenith Pictures Production - **o. :** U.S.A., 1960 - **d. :** Dear.

OPERATION DAMES (Guerriglia nella giungla) — **r. :** Louis Clyde Stoumen - **s. :** Stanley Kallis - **sc. :** Ed Lasko - **f. :** Edward R. Martin - **canzoni :** Ed Lasko - **scg. :** Marvyn Harbert - **mo. :** L. C. Stoumen - **int. :** Eve Meyer (Lorry Evering), Chuck Henderson (serg. Valido), Don Devlin (Tony), Ed Craig (Hal), Cindy Girard (Roberta), Barbara Skyler (Marsha), Chuck Van Haren (Billy), Andrew Munro (Dinny), Byron Morrow (Benny), Ed Lasko (George) - **p. :** Stanley Kallis per la Del Mar - Camera Eye Production - **o. :** U.S.A., 1958 - **d. :** Paramount.

ORO PER I CESARI — **r. :** Sabatino Ciuffini e Riccardo Freda (per le riprese in esterno) - [**supervisione r.**] **:** Andre De Toth - **s. :** da un romanzo di Florence A. Seward - **sc. :** S. Ciuffini, Arnold Perl - **f.** (Eastmancolor, Technicolor, Wide Screen) **:** Raffaele Masciocchi - **m. :** Franco Mannino - **scg. :** Ottavio Scotti - **c. :** Mario Giorsi - **mo. :** Franco Fraticelli - **int. :** Jeffrey Hunter (Lacer), Mylène Demongeot (Penelope), Massimo Girotti (Caio Cornelio Massimo), Giulio Bosetti (Scipione), Ettore Manni (Luna), Georges Lycan (Malendi), Furio Meniconi (Dax), Rom Randell (Centurione Rufus), Jacques Stany - **p. :** Adelphia Compa. Cinemat. / C.I.C.C. - Films Borderie, 1962 - **d. :** Columbia-Ceiad.

PATOTA, La (L'aggressione) — **r.** : Daniel Tinayre - **sc.** : Eduardo Borras - **f.** : Antonio Merajo, Ricardo Agudo - **int.** : Mirtha Legrand, Walter Vidarte, José Cibrian, Luis Medina Castro, Alberto Angibay, Milagros De La Vega, Ignacio Quiros, Silva Nolasco, Orestes Soriani, Roman Sucre, Susanna Maio - **p.** : D. Tinayre, E. Borras per la Argentina Sono Film - **d.** : regionale.

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 117 e altri dati a pag. 121 del n. 7-8, luglio-agosto 1961 (Festival di Berlino 1961).

QUICK AND THE DEAD (Gli avamposti della gloria) — **r.** : Robert Totten - **s.** e **sc.** : Robert Totten e Sheila Lynch - **f.** : John Morrill - **m.** : Jaime Mendoza - **mo.** : Weber Ford - **int.** : Larry Mann (Parker), Victor French (Riley), Jon Cedar (Rogers), James Almanzar (Giorgio), Louis Massad (Donatelli), Majel Barret (Teresa), Sandy Donigan (Maria) - **p.** : Sam Altonian, Paul Mart per la Manson - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : regionale.

RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO, La — **r.** : Mario Bava - **s.** e **sc.** : Bruno Corbucci, M. Bava, Giorgio Prosperi, Eliana De Sabata, Mino Guerrini, Ennio De Concini - **f.** : Ubaldo Terzano - **m.** : Roberto Nicolosi - **scg.** : Giorgio Giovannini - **mo.** : Mario Serandrei - **int.** : John Saxon (Marcello Durante), Leticia Roman (Nora Drowson), Valentina Cortese (signora Torrani), Dante di Paolo (Landini), Robert Buchanan (Alessi), Gianni Di Benedetto (prof. Torrani), Jim Dolen, Virginia Doro, Chana Coubert, Peggy Nathan, Marta Melecco, Lucia Modugno, Franco Morigi, John Stacy, Milo Querada, Tiberio Murgia, Titti Tomaino, Pini Lido, Dafydd Havard - **p.** : Lionello Santi per la Galatea-Coronet - **o.** : Italia, 1962 - **d.** : Warner Bros.

RECOURS EN GRACE (Tra due donne) — **r.** : Laszlo Benedek - **s.** : da un romanzo di Noël Calef - **sc.** : L. Benedek, N. Calef, Claude Brule - **f.** : Michel Kelber - **m.** : Maurice Jarre - **scg.** : Léon Barsacq - **mo.** : Marinette Cadix - **int.** : Raf Vallone (Mario), Emmanuelle Riva (Germaine), Annie Girardot, Fernand Ledoux, Michel Ardan, Marie Mansart, Renaud Mary, Vittorio Caprioli, Michel Etcheverry, Ginette Pigeon, Robert Manuel, Edmond Ardisson, Mario David - **p.** : Films Marceau-Cocinor / Films Laetitia - **o.** : Francia-Italia, 1960 - **d.** : Titanus.

Dieci anni fa il regista Laszlo Benedek si era guadagnata un po' di stima per la riduzione cinematografica di Death of a Salesman *(Morte di un commesso viaggiatore, 1951) e per* The Wild One *(Il selvaggio, 1953). Trasferitosi successivamente in Europa, egli è rientrato nella mediocrità da cui era partito senza privarsi tuttavia di qualche ambizione, anche se sbagliata in partenza come nel caso di questo* Recours en grâce. *Il dramma di un disertore che per rivedere la donna amata e giustificarle la propria condotta evade di prigione, rifiuta l'aiuto di un'antica amante, ammazza un poliziotto e infine, soddisfatto il suo desiderio, si lascia crivellare di pallottole dietro le sbarre del cancello di un cimitero, ripropone i motivi più triti del vecchio cinema francese di stampo populista, infarcito di nobili sentimenti e di tardo romanticismo. Ricorrendo alla fotografia di Kelber e alla scenografia di Barsacq, due vecchi collaboratori di Duvivier e di Renoir, il regista ha conseguito risultati manieristici, oltre che estemporanei, in ogni caso più vicini a un Marc Allégret che a un Carné-Prévert. Mentre Raf Vallone tenta di destreggiarsi in un personaggio che fu già cavallo di battaglia di Jean Gabin, qualche vibrazione riescono a comunicarla — bontà loro — Emmanuelle Riva e Annie Girardot.* (L. A.)

RÉCRÉATION, La (Appuntamento con la vita) — **r.** : François Moreuil - **s.** : da un racconto di Françoise Sagan - **sc.** : F. Moreuil, Daniel Boulanger - **f.** : Jean Penzer - **scg.** : naturale - **m.** : Georges Delerue - **mo.** : René Le Hénaff - **int.** : Jean Seberg (Kay), Christian Marquand (Philippe), Françoise Prévost (Anne), Evelyne Ker, Paulette Dubost - **p.** : Général Production - **o.** : Francia, 1960 - **d.** : Columbia-Ceiad.

RIESENRAD, Das (La grande ruota) — **r.** : Geza von Radvanyi - **s.** : da « The Fourposter » di Jan De Hartog - **sc.** : Ladislas Fodor - **f.** : Friedl Behn-Grund - **m.** : Hans Martin Majewski - **scg.** : Wilhelm Schatz, Johannes Ott - **mo.** : Jutta Hering

- **c.** : Claudia Herberg - **int.** : Maria Schell, O. W. Fischer, Rudolf Forster, Adrienne Gessner, Senta Berger, Doris Kirchner, Heinz Blau, Alexander Trojan, Nina Sandt, Margitta Scherr, Frances Martin, Margarete Hruby, Karl Hellmer, Max Wittmann, Ulla Moritz, Herbert Hübner, Peter Nestler - **p.** : C.C.C. - **o.** : Germania Occid., 1961 - **d.** : Euro.

RUGGED LAND, The (Il ranch della violenza) — **r.** : Arthur Hiller - **s.** : Kathleen Hite - **sc.** : Frank Nugent - **f.** : Joseph Biroc - **m.** : Johnny Green - **scg.** : James M. Crowe - **mo.** : Gene Ruggiero - **int.** : Richard Egan (Jim Redigo), Terry Moore (Connie Garret), Anne Seymour (Lucia Garret), Ryan O'Neal (Tal Garret), Denver Pyle (Tom Rawling), Oliver McGowan (Harvey Welk), Vic Perrin (Matt Webster), Paul Tripp (Thayer Wilson), Charles Bronson (Paul Moreno) - **p.** : Wilrich - **o.** : U.S.A., 1962 (fa parte della serie televisiva « Empire ») - **d.** : Columbia-Ceiad.

SEGNO DEL COYOTE, Il — **r.** : Mario Caiano - **s.** e **sc.** : José Mallorqui - **f.** (Eastmancolor) : Carlo Fiore - **m.** : Francesco De Masi - **mo.** : Renato Cinquini - **int.** : Fernando Casanova, Maria Luz Galicia, Mario Feliciani, Giulia Rubini, Arturo Dominici, Paola Barbara, Piero Lulli, Nadia Marlowa, Raf Baldassarre, Joe Camel, Giuseppe Fortis, José Jaspe, José Marco, Andrea Scotti - **p.** : P.E.A. / Copercines - **o.** : Italia-Spagna, 1963 - **d.** : regionale.

SEGNO DI ZORRO, Il — **r.** : Mario Caiano - **s.** e **sc.** : Guido Malatesta, Casey Robinson - **f.** (Eastmancolor) : Adalberto Albertini e Luigi Filippo Carta (II unità) - **m.** : Gregorio Garcia Segura - **scg.** : Alberto Boccianti, Enrique Alarcon - **mo.** : Alberto Gallitti e Antonio Ramirez - **int.** : Sean Flynn (Ramon / Zorro), Folco Lulli (José), Danielle De Metz (Manuela), Armando Calvo (generale Gutierrez), Mario Petri (capitano Martin), Mino Doro (Don Luis), Gaby André (Mercedes), Alfredo Rizzo, Virgilio Teixeira, Carlo Rizzo, Gisella Monaldi, Guido Celano, Piero Lulli, Vittorio Bonos, Fernando Poggi, Gigi Bonos, Aldo Cecconi, Pietro Ceccarelli, Manrico Melchiorre - **p.** : Compagnia Cinematografica Mondiale / Benito Perojo / La Fides - **o.** : Italia-Spagna-Francia, 1962 - **d.** : Titanus.

STRANO TIPO, Uno — **r.** : Lucio Fulci - **s.** : Vittorio Metz - **sc.** : V. Metz, L. Fulci - **f.** (Totalscope) : Guglielmo Mancori - **m.** : Detto Mariano - **scg.** : Gastone Carsetti - **mo.** : Ornella Micheli - **int.** : Adriano Celentano (Celentano/Peppino), Nino Taranto (Cannarulo), Erminio Macario (Giovanni), Carlo Campanini (Cappuccino), Rosalba Neri (Marina), Gianni Agus (Gastone), Claudia Mori (Carmelina), Donatella Turri (Emanuela), Luigi Pavese (commend. Tazzolani), Raffaella De Carolis (capitana Club Ragazze), Antonella Murgia (ragazza di Capri), Giacomo Furia (direttore albergo), Marco Morandi (isolano), Franco Giacobini (giornalista), Roger Louis (fratello di Carmelina), Nunzia Fumo, Nino Di Napoli, Don Backy e i suoi « Ribelli » - **p.** : Giovanni Addessi S.p.A. - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Paramount.

TANK BATTALION (Valanga di tanks) — **r.** : Sherman A. Rose - **s.** : George W. Waters - **sc.** : Richard Bernstein, G. W. Waters - **f.** : Frederick Gately - **m.** : Dick La Salle - **scg.** : Rudi Feld - **mo.** : Sherman A. Rose - **int.** : Don Kelly (Brad), Marjorie Hellen (Alice), Edward G. Robinson jr. (Corbett), Frank Gorshin (Skids), Regina Gleason (Norma), Barbara Luna (Nikko), Bob Padget (Collins), Mark Sheeler (capitano Caswell), Baynes Barrow (Buck), Tetsu Komai (Egg Charlie), John Komai, John Trigonis, Don Devlin, Warren Crosby, Troy Patterson - **p.** : Richard Bernstein per la Viscount Films - **o.** : U.S.A., 1958 - **d.** : regionale.

TEMPS DU GHETTO, Le (Vincitori alla sbarra) — **r.** : Frédéric Rossif - **s.** e **sc.** : F. Rossif - **comm.** : F. Rossif, Madeleine Chapsal - **cons. storico** : Michel Borsiga - **f.** riprese effettuate da operatori tedeschi appartenenti alle SS - **f. aggiunte** : Maurice Fradetal - **m.** : Maurice Jarre - **voce comm.** : Emilio Cigoli ed altri - **mo.** : Suzanne Baron - **p.** : Pierre Braunberger per Les Films de la Pléiade - **o.** : Francia, 1961 - **d.** : Cineriz.

Vedere giudizio di Giacomo Gambetti a pag. 77 del n. 1, gennaio 1962 (Festival dei Popoli, Firenze 1961).

TIGRE DEI 7 MARI, La — **r.** : Luigi Capuano - **s.** : Nino Battiferri - **sc.** : Arpad De Riso, L. Capuano, Ottavio Poggi - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Alvaro Mancori - **m.** : Carlo Rustichelli - **scg.** : Amedeo Mellone - **c.** : Giancarlo Bartolini Salimbene - **mo.** : Renato Cinquini - **int.** : Gianna Maria Canale (Consuelo), Anthony Steel (William), Grazia Maria Spina (la governante), Andrea Aureli, Carlo Ninchi, John Kitzmiller, Ernesto Calindri, Carlo Pisacane, Pasquale de Filippo, Renato Izzo, Renato Giomini - **p.** : Ottavio Poggi e Nino Battiferri per la Liber Film-Euro - **o.** : Italia, 1962 - **d.** : Euro.

TOKYO AFTER DARK (L'amore di una geisha) — **r.** : Norman T. Herman - **s.** e **sc.** : Norman T. Herman, Marvin Segal - **f.** : William Margulies - **m.** : Alexander Courage - **scg.** : Robert Kinoshita - **mo.** : Robert Lawrence, Stanley Kallis - **int.** : Richard Long (Robert Douglas), Michi Kobi (Sumi), Lawrence Dobkin (magg. Bradley), Paul Dubov (Bronson), Teru Shimada (Sen-Sei), Butch Yamamoto (il prete), Eddo Mita (Kojima), Bob Okazaki (proprietario del negozio), Nobu McCarthy, Teru Shimada - **p.** : Norman T. Herman e Marvin Segal per la Nacirema Productions - **o.** : U.S.A., 1958 - **d.** : Paramount.

TRACASSIN OU LES PLAISIRS DE LA VILLE, Le (I piaceri della città) — **r.** : Alex Joffé - **s.** e **sc.** : Jean Bernard Luc e A. Joffé - **f.** : Marc Fossard - **m.** : Georges Van Parys - **scg.** : Rino Mondellini - **mo.** : Eric Pluet - **altri int.** : Léo Campion, Charpini, J. M. Proslier, Françoise Deldick, Diane Wilkinson, Chantal Delberg.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 41 e altri dati a pag. 45 del n. 3, marzo 1963 (Festival di Bordighera 1963).

TRONO PARA CRISTY, Un / EIN THRON FÜR CHRISTINE (Un trono per Cristina) — **r.** : Luis Cesar Amadori - **s.** : da una commedia di José Lopez Rubio - **sc.** : Luis Marquina - **f.** (Eastmancolor) : Antonio L. Ballesteros - **m.** : G. Cases - **scg.** : Ramiro Gomez - **mo.** : Julio Pena - **int.** : Christine Kaufmann, Zully Moreno, Dieter Borsche, Angel Aranda, Peter René Körner, Ingrid Ahrens, Josefine Diaz, Félix Defauce, Angel Alvarez, Mercedes Muñoz Sampedro, José Balaguer - **p.** : Procusa - Antares / Germania Film - **o.** : Spagna-Germania Occid., 1960 - **d.** : Filmar (regionale).

ULTIMATUM ALLA VITA — **r.** : Renato Polselli - **s.** : R. Polselli - **sc.** : R. Polselli, William Maglietto, Ernesto Gastaldi, Pino Patitucci, Francesco Longo, Giuseppe Pellegrini - **f.** : Ugo Brunelli - **m.** : Franco Langella - **scg.** : Demofilo Fidani - **mo.** : Otello Colangeli - **int.** : Franca Bettoja (Mara Berri), Fabrizio Capucci (Hans), Andrea Checchi (il fascista), Antonio De Teffé (ten. Krüger), Cristina Gajoni (Rossella), Valeria Moriconi (Anna), Didi Perego (Marcella), Tina Gloriani (Siria), Claudio Gora (capitano Schneider), Marco Mariani, Ivano Staccioli, John McDouglas, Enzo Petito, John Turner, Carlo Enrici, Danièle Baiardo, Mario Milita, Giorgio Praccesi, Gino Donato, Marcello Bonini, Ernesto De Vecchis, Pino Blasetti, Claudio Marzulli, Carla Cavalli - **p.** : Rosalia Calabrese Ferrigno per la Aeffe Cinematografica - **o.** : Italia, 1961-62 - **d.** : regionale.

UN SOIR SUR LA PLAGE (Quella sera sulla spiaggia) — **r.** : Michel Boisrond - **s.** e **sc.** : Annette Wademant - **f.** : Léonce Henri Burel - **m.** : Michel Durand - **mo.** : Claudine Bouché - **int.** : Martine Carol (Georgina), Jean Desailly (Francis), Geneviève Grad (Sylvie), François Nocher (Olivier), Henri Jacques Huet (Michel Saint Amant), Annibale Ninchi (suocero di Georgina), Gianni Garko (Heinrich), Dalhia Lavi (Marie), Rellys (Louis), Michel Galabru (commissario Thomas) - **p.** : Francos Films-Mannic Film-Marceau-Cocinor / Laetitia Film - **o.** : Francia-Italia, 1961 - **d.** : regionale.

UOMO DA BRUCIARE, Un — **r.** : Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani - **scg.** : Piero Poletto - **mo.** : Lionello Massobrio - **p.** : Giuliano G. De Negri, Henryck

Chroscicki e Lionello Massobrio - **altri int. :** Umberto Spadaro, Ida Carraro, Franco Facciolo.

Vedere giudizio di L. Autera a pag. 28 e altri dati a pag. 36 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Festival di Venezia 1962).

URSUS GLADIATORE RIBELLE — **r. :** Domenico Paolella - **s. e sc. :** Sergio Sollima, D. Paolella, Alessandro Ferraù - **f.** (Techniscope, Eastmancolor) : Carlo Bellero - **m. :** Carlo Savina - **scg. :** Alfredo Montori - **mo. :** Lisetta Urbinati - **int. :** Dan Vardis, José Greci, Alan Steel, Gloria Milland, Andrea Aureli, Gianni Santuccio, Carlo Delmi, Nandò Tamberlani, Tullio Altamura, Sergio Ciani, Pietro Ceccarelli, Consalvo Dell'Arti, Marco Mariani, Claudio Marzulli, Bruno Scipioni - **p. :** Ferdinando Felicioni per la Splendor Film - **o. :** Italia, 1962 - **d. :** regionale.

YOJIMBO (La sfida del Samurai) — **r. :** Akira Kurosawa - **d. :** Cineriz.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 29 e dati a pag. 35 del n. 9, settembre 1961 (Festival di Venezia 1961).

Riedizioni

ALEXANDER THE GREAT (Alessandro il Grande) — **r. :** Robert Rossen - **s. e sc. :** R. Rossen - **f.** (Cinemascope, Technicolor) : Robert Krasker - **m. :** Mario Nascimbene - **scg. :** Andrej Andrejew - **c. :** David Ffolkes - **mo. :** Ralph Kemplen - **int. :** Richard Burton, Fredric March, Claire Bloom, Danielle Darrieux, Harry Andrews, Stanley Baker, Niall Mac Ginnis, Peter Cushing, Michael Hordern, Barry Jones, Helmut Dantine, Gustavo Rojo, Ruben Rojo, Marisa De Leza, William Squire, Teresa Del Rio, José Marco, Julio Peña, Larry Taylor, José Nieto, Friedrich Ledebur, Peter Wyngarde, Virgilio Teixeira, Carlos Baena - **p. :** R. Rossen per la R. Rossen Productions - **o. :** U.S.A., 1956 - **d. :** Dear.

ANGEL AND THE BADMAN, THE (L'ultima conquista) — **r. :** James Edward Grant e Yakima Canutt - **s. e sc. :** J. E. Grant - **f. :** Archie J. Stout - **m. :** Richard Hageman - **scg. :** Ernest Fegté - **mo. :** Henry Keller - **int. :** John Wayne, Gail Russell, Harry Carey sr., Bruce Cabot, Irene Rich, Lee Dixon, Stephen Grant, Tom Powers, Paul Hurst, Olin Howlin, John Halloran, Joan Barton, Craig Woods, Marshall Reed - **p. :** John Wayne per la Republic - **o. :** U.S.A., 1947 - **d. :** regionale.

ASSASSINIO COL BOTTO (già : **Adorabili e bugiarde)** — **r. :** Nunzio Malasomma - **d. :** regionale.

Vedere dati a pag. 63 del n. 6, giugno 1959.

ATTACK! (Prima linea) — **r. :** Robert Aldrich - **d. :** regionale.

Vedere dati a pag. 98 del n. 11-12, novembre-dicembre 1956.

BANDIT QUEEN (La figlia di Zorro) — **r. :** William Berke - **s. e sc. :** Victor West - **f. :** Ernest W. Miller - **m. :** Albert Glasser - **scg. :** Vin Taylor - **mo. :** Carl Pierson - **int. :** Barbara Britton, Willard Parker, Philip Reed, Barton MacLane, Martin Garralaga, Victor Kilian, Thurston Hall, Anna Demetrio, Paul Marion, Pepe Hern, Lalo Rios, Cecile Weston, John Merton, Carl Pitti, Hugh Hooker, Jack Ingram, Mike Conrad, Margia Dean, Jack Perrin, Minna Phillips, Felipe Turich, Joe Dominguez, Trina Varela, Nancy Laurents, Roy Butler, Elias Comboa, Chuck Roberson - **p. :** William Berke per la Lippert - **o. :** U.S.A., 1950 - **d. :** regionale.

BATTLE TAXI (Taxi da battaglia) — **r. :** Herbert L. Strock - **s. :** Malvin Wald, Art Arthur - **sc. :** M. Wald - **f. :** Lotrop B. Worth - **m. :** Harry Suckman - **scg. :** William Ferrari - **mo. :** Jodie Copelan - **int. :** Sterling Hayden, Arthur Franz, Marshall Thompson, Leo Needham, Jay Barney, John Goddard, Robert Sherman,

Joel Marston, John Dennis, Dale Hutchinson, Andy Andrews, Vance Skarted, Michael Colgan, Vincent McGovern - **p.** : Ivan Tors e Arthur Arthir per l'United Artists - **o.** : U.S.A., 1955 - **d.** : regionale.

BUCCANEER, The (I bucanieri) — **r.** : Anthony Quinn - **d.** : Paramount.

Vedere dati a pag. 111 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

CAPTAIN CHINA (Capitan Cina) — **r.** : Lewis R. Foster - **s.** e **sc.** : L. R. Foster, Gwen Bagni - **f.** : John Alton - **m.** : Lucien Cailliet - **scg.** : Hans Dreier, Lewis Creber - **mo.** : Howard Smith - **int.** : John Payne, Gail Russell, Jeffrey Lynn, Lon Chaney jr., Edgar Bergen, Michael O'Shea, Ellen Corby, Robert Armstrong, John Qualen, Ilka Grunning, Keith Richards, John Bagni, Ray Hyke - **p.** : William H. Pine e William C. Thomas per la Pine-Thomas Prod. - **o.** : U.S.A., 1949 - **d.** : regionale.

ÇA VA BARDER ! (Silenzio . . . si spara !) — **r.** : Jean Berry - **s.** : J. Berry, Henri Françoise Rey - **sc.** : J. Berry, Jacques Nahum, Jacques Laurent Bost - **f.** : Jacques Lemare - **m.** : Jeff Davis - **scg.** : Maurice Colasson - **mo.** : Marinette Cadix - **int.** : Eddie Constantine, May Britt, Jean Danet, Jean Carmet, Gérard Hoffmann, Monique Van Vooren, Roger Saget, Harari - **p.** : Société Nouvelle des Film Dispa / Taurus Film - Dama Cinematografica - **o.** : Francia-Italia, 1955 - **d.** : regionale.

CLOAK AND DAGGER (Maschere e pugnali) — **r.** : Fritz Lang - **s.** : Boris Ingster e John Larkin suggerito dal libro di Corey Ford e Alastair MacBain - **sc.** : Albert Maltz, Ring Lardner - **f.** : Sol Polito - **m.** : Max Steiner - **scg.** : Max Parker - **mo.** : Christian Nyby - **int.** : Gary Cooper, Lilli Palmer, Robert Alda, Vladimir Sokoloff, Marjorie Hoshelle, Ludwig Stossel, Helene Thimig, Dan Seymour, Marc Lawrence, James Flavin, Pat O'Moore, Charles Marsh - **p.** : Milton Sperling per la Warner Bros - **o.** : U.S.A., 1946 - **d.** : regionale.

COPPER CANYON (Le frontiere dell'odio) — **r.** : John Farrow - **s.** : Richard English - **sc.** : Jonathan Latimer - **f.** (Technicolor) : Charles B. Lang, jr. - **m.** : Daniele Amfitheatrof - **scg.** : Hans Dreier, Franz Bachelin - **mo.** : Eda Warren - **int.** : Ray Milland, Hedy Lamarr, MacDonald Carey, Mona Freeman, Harry Carey jr., Frank Faylen, Hope Emerson, Taylor Holmes, Peggy Knudsen, James Burke, Percy Helton, Philip Van Zandt, Francis Pierlot, Erno Verebes, Paul Lees, Robert Watson, Georgia Backus - **p.** : Mel Epstein per la Paramount - **o.** : U.S.A., 1950 - **d.** : Paramount.

DANIEL BOONE, TRAIL BLAZER (La lunga valle verde) — **r.** : Albert C. Gannaway e Ismael Rodriguez - **s.** e **sc.** : Tom Hubbard, Jack Patrik - **f.** (Trucolor) : Jack Draper - **m.** : Raul Lavista - **mo.** : Fernando Martinez - **int.** : Bruce Bennett, Lon Chaney jr., Faron Young, Kem Dibbs, Damian O' Flynn, Jacqueline Evans, Nancy Rodman, Freddy Fernandez, Carol Kelly, Eduardo Noriega, Fred Kohler jr., Gordon Mills, Claude Brook, Joe Ainley, Lee Morgan - **p.** : A. C. Gannaway per la Republic-A. C. Gannaway Prod. - **o.** : U.S.A., 1956 - **d.** : regionale.

DEVIL'S CANYON (L'inferno di Yuma) — **r.** : Alfred Werker - **s.** : Bennett R. Cohen e Norton S. Parker - **sc.** : Frederick Hazlitt Brennan - **f.** (Technicolor) : Nick Musuraca - **m.** : C. Bakaleinikoff - **scg.** : Albert S. D'Agostino, Jack Okey - **mo.** : Gene Palmer - **int.** : Virginia Mayo, Dale Robertson, Stephen McNally, Arthur Hunnicutt, Robert Keith, Jay C. Flippen, George J. Lewis, Whit Bissell, Morris Ankrum, James Bell, William Phillips, Earl Holliman, Irving Bacon - **p.** : Edmund Grainger per la R.K.O. - **o.** : U.S.A., 1953 - **d.** : regionale.

GARDEN OF EVIL, The (Il prigioniero della miniera) — **r.** : Henry Hathaway - **m.** : Bernard Herrman - **mo.** : James Clark - **d.** : Dear.

Vedere altri dati a pag. 43 del n. 7-8, luglio-agosto 1961.

GOLDEN HORDE, The (La calata dei Mongoli) — **r.** : George Sherman - **s.** : Harold Lamb - **sc.** : Gerald Drayson Adams - **f.** (Technicolor) : Russell Metty - **m.** : Hans J. Salter - **scg.** : Bernard Herzbrun, Alexander Golitzen - **mo.** : Frank Gross - **int.** : Ann Blyth, David Farrar, George Macready, Henry Brandon, Howard Petrie, Richard Egan, Marvin Miller, Donald Randolph, Peggie Castle, Leon Belasco, Poodles Hanneford, Lucille Barkley, Karen Varga, Robert Hunter - **p.** : Howard Christie, Robert Arthur per la Universal-International - **o.** : U.S.A., 1951 - **d.** : Universal.

HORIZONS WEST (Dan il terribile) — **r.** : Budd Boetticher - **s.** e **sc.** : Louis Stevens - **f.** (Technicolor) : Charles P. Boyle - **m.** : Joseph Gershenson - **scg.** : Bernard Herzbrun, Robert Clatworthy - **mo.** : Ted J. Kent - **int.** : Robert Ryan, Julia Adams, Rock Hudson, John McIntire, Raymond Burr, Judith Braun, Dennis Weaver, Frances Bavier, Rodolfo Acosta, Jim Arness, Tom Powers, John Hubbard, Walter Reed, Tom Monroe - **p.** : Albert J. Cohen per l'Universal-International - **o.** : U.S.A., 1952 - **d.** : Universal.

KNOCK ON WOOD (Un pizzico di follia) — **r.**, **s.** e **sc.** : Norman Panama e Melvin Frank - **f.** (Technicolor) : Daniel L. Fapp - **m.** : Sylvia Fine e Victor Young - **scg.** : Hal Pereira, Henry Bumstead - **mo.** : Alma Macrorie - **int.** : Danny Kaye, Mai Zetterling, Torin Thatcher, David Burns, Leon Askin, Abner Biberman, Gavin Gordon, Otto Waldis, Steven Geray, Diana Adams, Patricia-Denise, Virginia Huston, Paul England, Johnstone White, Henry Brandon, Lewis Martin, Kenneth Hunter, Winifred Harris, Philip Van Zandt, Carl Milletaire, Noel Drayton, Phil Tully, Rex Evans, Donald Lawton - **p.** : N. Panama, M. Frank per la Dena Prod.-Paramount - **o.** : U.S.A., 1954 - **d.** : Paramount.

LISBON (Lisbon) — **r.** : Ray Milland - **s.** : Martin Rackin - **sc.** : John Tucker Battle - **f.** (Naturama, Trucolor) : Jack Marta - **m.** : Nelson Riddle - **scg.** : Frank Arrigo - **mo.** : Richard L. Van Enger - **int.** : Ray Milland, Maureen O'Hara, Claude Rains, Yvonne Furneaux, Francis Lederer, Percy Marmont, Jay Novello, Edward Chapman, Harold Jamieson, Humberto Madeira - **p.** : Herbert Yates e Ray Milland per la Republic - **o.** : U.S.A., 1956 - **d.** : Globe.

MAGNIFICENT OBSESSION, The (Magnifica ossessione) — **r.** : Douglas Sirk - **s.** : dal romanzo di Lloyd C. Douglas - **sc.** : Robert Blees - **f.** (Technicolor) : Russell Metty - **m.** : Frank Skinner - **scg.** : Bernard Herzbrun, Emrich Nicholson - **mo.** : Milton Carruth - **int.** : Jane Wyman, Rock Hudson, Barbara Rush, Agnes Moorehead, Otto Kruger, Gregg Palmer, Sara Shane, Paul Cavanagh, Judy Nugent, George Lynn, Richard Cutting, Robert Williams, Will White, Helen Kleeb - **p.** : Ross Hunter per la Universal-International - **o.** : U.S.A., 1954 - **d.** : Universal.

RACCONTI D'ESTATE — **r.** : Gianni Franciolini - **d.** : INCEI.

Vedere dati a pag. 77 del n. 6, giugno 1959.

RAZOR'S EDGE, The (Il filo del rasoio) — **r.** : Edmund Goulding - **s.** : da un romanzo di Somerset Maugham - **sc.** : Lamar Trotti - **f.** : Arthur Miller - **m.** : Alfred Newman - **scg.** : Richard Day, Nathan Juran - **mo.** : J. Watson Webb - **int.** : Tyrone Power, Gene Tierney, John Payne, Anne Baxter, Clifton Webb, Herbert Marshall, Lucile Watson, Frank Latimore, Elsa Lanchester, Fritz Kortner, John Wengraf, Cobina Wright, sr., Cecil Humphreys, Albert Petit, Henri Letondal, Noel Cravat, Laura Stevens, Jean De Brise, Eugene Bordén, Leo Galitzine, Helen Griere, Isabelle Lamore, Andre Charlot, Adele St. Maur, Frances Morris, Hermine Sterler, Renée Carson, Demetrius Alexis, Ray De Ravenne, Jean Del Val, Ross Thompson, Forbes Murray, Paul De Corday, Joseph Burlando, Marie Rabasse, Adolphe Damotte, Walter Sonn, Robert Laurant, Robert Norwood, Harry Pilcer - **p.** : Darryl Zanuck per la 20th Century Fox - **o.** : U.S.A., 1946 - **d.** : Dear.

RIDE BACK. The (L'ultima cavalcata) — **r.**: Aller H. Miner - **mo.**: Michael Luciano - **d.**: regionale.

Vedere altri dati a pag. 49 del n. 1, gennaio 1958.

RUN SILENT, RUN (Mare caldo) — **r.**: Robert Wise - **d.**: Dear.

Vedere dati a pag. 84 del n. 1, gennaio 1959.

SANGAREE (Sangaree) — **r.**: Edward Ludwig - **s.**: dal romanzo di Frank G. Slaughter - **sc.**: David Duncan - **adatt.**: Frank Moss - **f.** (Technicolor): Lionel Lindon, W. Kelley - **m.**: Lucien Cailliet - **scg.**: Hal Pereira, Earl Hedrick - **mo.**: Howard Smith - **int.**: Fernando Lamas, Arlene Dahl, Patricia Medina, Francis L. Sullivan, Charles Korvin, Tom Drake, Tom Sutton, Willard Parker, Charles Evans, Lester Mathews, Roy Gordon, Lewis Russell, William Walker, Rissell Gaige, Felix Nelson, Voltaire Perkins - **p.**: William H. Pine, William C. Thomas per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: regionale.

TRAPEZE (Trapezio) — **r.**: Carol Reed - **d.**: Dear.

Vedere dati a pag. 67 del n. 3, marzo 1957.

WINCHESTER '73 (Winchester '73) — **r.**: Anthony Mann - **s.**: Stuart Lake - **sc.**: Robert L. Richards, Borden Chase - **f.**: William Daniels - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Bernard Herzbrun, Nathan Juran - **mo.**: Edward Curtiss - **int.**: James Stewart, Shelley Winters, Dan Duryea, Stephen McNally, Millard Mitchell, Charles Drake, John McIntire, Will Geer, Jay C. Flippen, Rock Hudson, John Alexander, Steve Brodie, James Millican, Tony Curtis, Abner Biberman, James Best - **p.**: Aaron Rosenberg per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: regionale.

ZORRO'S FIGHTING LEGION (Zorro) — **r.**: William Witney, John English - **s.** e **sc.**: Ronald Davidson, Franklyn Adreon, Morgan Cox, Sol Shor, Barney A. Sarecky - **f.**: Reggie Lanning - **m.**: William Lava - **mo.**: Edward Todd, William Thompson, Bernard Loftus - **int.**: Reed Hadley, Sheila Darcy, William Corson, Montague Shaw - **p.**: Herbert Yates, Hiram S. Brown jr. - **o.**: U.S.A., 1939 (serial) - **d.**: regionale.

ANTOLOGIA di BIANCO e NERO 1937-1943

Il meglio del periodico del Centro Sperimentale di Cinematografia raccolto in quattro volumi:

Vol. I: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

U. Barbaro, L. Chiarini, R. Arnheim, B. Balázs, V. Nilsen, H. C. Opfermann, G. Groll, R. Spottiswoode.

Vol. II: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

J. Comin, S. A. Luciani, A. Gemelli, A. Cavalcanti, R. May, L. Chiarini, U. Barbaro, A. Magli, U. Betti, G. Baldini, G. B. Angioletti, T. A. Spagnol, G. Paolucci, P. M. Pasinetti, G. Viazzi, D. Purificato, A. Covi, R. Mastrostefano, L. Solaroli, V. Mariani, G. Fiorini, A. Pietrangeli, G. Della Volpe, V. Brancati, C. Bernari, C. Bo, M. Verdone, L. De Libero, G. Macchia, E. Villa, P. Bigonciari, R. Assunto, F. Vela, G. F. Luzi, F. Pasinetti, G. Dulac, M. Antonioni.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Vol. III: SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di Leonardo Autera

Comin - Bartoccioni - Pertile - Cecchi - Bianconi - Casiraghi - Puccini - Cancellieri - Bonajuto - Paolella - Pranz - Trompeo - Viazzi - De Franciscis - Fulchignoni - Usellini - Tucci - Pietrangeli - Guerrasio - Magli - Marinucci - Chiarini - Mariani - Antonioni - May - De Santis - Mida

Panorami delle varie cinematografie: Correnti e generi - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi comparate e testo letterario film - Revisioni critiche di vecchi film - Recensioni

Vol. VI: SCENEGGIATURE

a cura di Leonardo Autera

Sceneggiature originali: La kermesse héroïque - Un chien andalou.

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 (a cura di Renato May): Venerdì di passione - Il tiranno - Marcella - La casa di vetro - I tre sentimentali.

Saggi di sceneggiature di film italiani dell'epoca (1937-1942)
Ettore Fieramosca - Scipione l'Africano - Piccolo mondo antico - Addio giovinezza - Gelosia - Alfa Tau - Bengasi - Via delle Cinque Lune - La bella addormentata.

Sceneggiature desunte dal montaggio: L'histoire d'un Pierrot - I proscritti - Variété - A nous la liberté.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

le EDIZIONI DI « BIANCO E NERO »

presentano

una nuova collana

PERSONALITÀ DELLA STORIA DEL CINEMA

Sono in corso di stampa:

Dziga Vertov di N. P. Abramov

volume a cura di M. Verdone, con una appendice di scritti di Vertov tradotti e curati da Giampiero Berengo-Gardin.

Michelangelo Antonioni

di Carlo Di Carlo

LA PRIMA OPERA COMPLETA SUL GRANDE REGISTA FERRARESE

Biografia, scritti e testi filmografici editi e inediti, centinaia di voci grafiche e filmografiche e filmografia generale, fotolettura di tutti i film, ritratto fotografico di Antonioni.

Antologia critica con testi di: Guido Aristarco, Francesco Bolzoni, Giambattista Cavallaro, Tommaso Chiaretti, Fernaldo di Giammatteo, Renzo Renzi, Joseph Strick, Xavier Tilliette, M. Turnovskaja, il dibattito integrale inedito sull'*Eclisse* condotto da Enzo Paci all'Università di Milano. Testimonianze originali e inedite su Antonioni.

Giulio Carlo Argan, Piero Amerio, Alberto Boatto, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Kon Ichikawa, Lamberto Pignotti, Agostino Pirella, Alain Robbe-Grillet, Gianni Scalia.

FOTO DI COPERTINA: Rod Steiger in *Le mani sulla città* di Francesco Rosi.